А 39

Ю. АКИМОВ

Школа игры на баяне

954.7
А 39

Ю. АКИМОВ

ШКОЛА ИГРЫ НА БАЯНЕ

30941-1

Москва
Всесоюзное издательство
Советский композитор
1983

Настоящее издание является новым учебным пособием по освоению игры на готовом и готово-выборном баяне и предназначено для педагогов и учащихся детских и вечерних музыкальных школ. В нем использованы некоторые материалы из известной «Прогрессивной школы игры на баяне» Ю. Акимова и П. Гвоздева [1].

В данном пособии основы первоначального обучения игре на баяне связаны не только с требованиями «Программы для детских музыкальных школ и вечерних школ общего музыкального образования» [2], но и с новейшими достижениями педагогической практики и методики.

При обучении важно видеть цель педагогической работы как в привитии навыков игры на инструменте, так и в воспитании художественного вкуса, развитии музыкального слуха и творческого воображения, формировании сознательного отношения к разучиваемым произведениям, эстетической направленности способностей ученика.

За последнее время в музыкальных учебных заведениях увеличилось число обучающихся на готово-выборном баяне, в некоторых школах обучение ведется преимущественно на выборных малогабаритных инструментах. Но готовый баян попрежнему остается широко распространенным. «Школа» рекомендует изучать обе системы параллельно.

В соответствии с этим излагается методика и строится репертуар «Школы». В нее включены этюды и пьесы для готового, выборного и готово-выборного инструментов. Причем, если в первом случае вниманию педагогов и учеников предлагаются произведения, в основном уже вошедшие в учебный репертуар музыкальных школ, то в двух других — в большей степени новые оригинальные сочинения.

Педагог избирает методику и учебный материал с учетом особенностей ученика. Но в каждый индивидуальный план целесообразно включать следующие разделы:

1. *Краткая характеристика ученика* в начале полугодия. В нее должна входить оценка музыкальных данных в процессе их развития, уровня музыкальной и общей подготовки, психических и физиологических особенностей, результатов предшествующего периода обучения ученика.

2. *Индивидуальная задача на полугодие* основывается на характеристике учащегося и общей задаче обучения, изложенной в Программе. Она должна быть выполнимой и конкретной, то есть точно определять объем знаний, умений и навыков, которые следует получить учащемуся.

3. *Инструктивный материал* способствует выполнению поставленной задачи. Работа над гаммами, упражнениями, арпеджио, этюдами преследует цели разностороннего развития игрового аппарата ученика и подготовки его к преодолению технических трудностей в художественных произведениях.

4. *Художественный репертуар* является той основой, на которой решается поставленная педагогом индивидуальная задача. В него следует включать различные по стилю и характеру произведения народного творчества, русских и западных классиков, советских и современных зарубежных композиторов. Особо следует указать на необходимость исполнения музыки различного склада, формы, жанров: полифонии, сонатин, рондо, вариаций, песен, танцев и др. Все произведения должны обладать несомненной художественной ценностью.

5. *Материал для чтения с листа, транспонирования, подбора по слуху.* Развитие указанных навыков возможно на основе музыкально-слуховых представлений учащегося. Поэтому в начальный период обучения эту работу рекомендуется строить на известном ученику материале, который поможет ему воссоздать уже знакомые (слышанные ранее) звуковые образы. Важно установить связь между воображаемым звучанием и воспроизведением его на инструменте. В дальнейшем работу по чтению с листа, транспонированию и подбору по слуху надо связывать с исполнением новых произведений, что будет способствовать не только развитию этих навыков, но и расширению кругозора, обогащению музыкальной памяти, формированию художественного вкуса учащегося.

6. *Заключительная часть* индивидуального плана, в отличие от предыдущих, формируется в конце учебного полугодия и представляет собой *оценку итогов работы и выступлений ученика.* Главный вопрос этого раздела — насколько полно удалось решить поставленную в начале полугодия индивидуальную задачу. Эта оценка является как бы «мостиком» к формулированию очередной задачи в новом индивидуальном плане на следующее полугодие.

Таким образом, разделы плана вытекают один из другого.

Рекомендуемая методика составления индивидуального плана позволит максимально учесть особенности каждого ученика и успешно осуществлять учебный процесс руководствуясь принципами дидактики. Учебный материал «Школы» расположен в соответствии с этим.

«Введение» и «Методические очерки для педагога» содержат ряд основных методических рекомендаций.

«Некоторые теоретические сведения для учащихся» необходимы для первоначального обучения игре на баяне. Этот материал может быть изучен учеником как под руководством педагога, так и самостоятельно. Кроме того, ученик имеет возможность обращаться к нему по мере необходимости в дальнейшем.

Раздел I «Музыкального материала» содержит простейшие пьесы; далее учебный репертуар систематизирован по жанрам.

Предлагая «Школу» в качестве учебного пособия, автор не исключает, а предполагает использование в учебно-воспитательном процессе других изданий [1].

---

[1] Акимов Ю., Гвоздев П. Прогрессивная школа игры на баяне, ч. 1. М., 1970 (и последующие переиздания); Акимов Ю. Прогрессивная школа игры на баяне, ч. 2. М., 1971 (и последующие переиздания).

[2] Баян. Программа для детских музыкальных школ и вечерних школ общего музыкального образования. М., 1974.

[1] См. серийные издания: Альбом начинающего баяниста; Баян в музыкальной школе; Готово-выборный баян в музыкальной школе; Полифонические пьесы для баяна; Сонатины и вариации для баяна; Народные песни и танцы в обработке для баяна и др.

А $\frac{5209040000-160}{082(02)-83}$ 236 – 83

© Издательство "Советский композитор", 1981 г.

с 5100 к

Если ты хочешь обладать знанием форм вещей, то начинай их изучение с отдельных частей и не переходи ко второй, пока не усвоил хорошо в памяти и на практике первую. Если же ты поступишь иначе, то только потеряешь время или, поистине, очень растянешь обучение. И я напоминаю тебе: научись прежде прилежанию, чем быстроте.

Леонардо да Винчи

ВВЕДЕНИЕ

Цель деятельности педагога по классу баяна состоит в воспитании музыканта — как профессионала, так и любителя. Задача обучения игре на баяне одновременно является средством эстетического воспитания учащегося. Воспитательную работу в классе баяна в музыкальной школе нужно планировать так же индивидуально, как и учебную. В процессе овладения игрой на инструменте учащемуся следует прививать желание постоянно обогащать свои знания в различных областях искусства, стремление к выработке эстетических взглядов и вкусов, умение защищать позиции реалистического искусства и критически оценивать искусство абстрактное, способность видеть красивое в художественных произведениях и полноценно воспринимать прекрасное в жизни, потребность развивать свои художественные способности и совершенствоваться в одном из видов искусства — в исполнительстве на баяне.

Воспитание музыканта широкого кругозора и высокой культуры невозможно без глубокого проникновения в сущность музыкального художественного произведения. Такая способность воспитывается на основе изучения значительного круга сочинений, она проявляется в отношении учащегося к художественному содержанию, умении постичь идею произведения и найти средства ее раскрытия. Вовлекая ученика в процесс интерпретации музыкального произведения, педагог постепенно формирует личность юного музыканта.

Знание художественно-выразительных возможностей баяна и умение использовать их в раскрытии содержания произведения являются непременными условиями успешной творческой деятельности будущего музыканта — любителя или профессионала. Для того чтобы сделать техническое совершенство достоянием ученика, педагог сам должен в полной мере владеть инструментом.

Решение этих проблем ставит педагога во главе учебного процесса. В этом ему должно помогать учебное пособие.

Прежние издания школ игры на баяне рассчитывались как на использование в качестве учебного пособия под руководством педагога, так и для самостоятельного овладения инструментом. Их авторы обращались как бы прямо к учащемуся, минуя педагога. Поэтому школы имели много общего с самоучителями, что снижало их методический уровень.

Данная «Школа» предназначена для использования в учебном процессе только под руководством педагога. Поэтому автор, давая общие методические советы, рекомендует педагогу проявлять самостоятельность в их реализации.

с 5100 к

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ ДЛЯ ПЕДАГОГА

1. ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ ОСВОЕНИЕ ИНСТРУМЕНТА В ПРОЦЕССЕ ИГРЫ ПО СЛУХУ

В обучении игре на баяне первоначальный период имеет особенно важное значение. В это время вырабатываются не только основные навыки, которые обеспечат в дальнейшем развитие ученика, но и закладывается его отношение к музыке как к делу, которым он, возможно, будет заниматься впредь.

В настоящее время чрезвычайно развитые средства массовой информации (телевидение, радио, звукозаписи, кино и т. п.) делают жизнь ребенка постоянно «звучащей»: он слышит музыку высокохудожественную и содержательную, низкопробную и даже пошлую, шедевры мировой музыкальной классики, используемые в качестве прикладной музыки для сопровождения текстов по радио, изображения по телевидению, и т. д. Это пассивное массовое восприятие музыки имеет свои положительные и отрицательные стороны.

Пути человека к музыке разнообразны и очень индивидуальны: у одного проявляется интерес к какому-либо музыкальному произведению; другой относится к музыке как к постоянному атрибуту нашей жизни, почти не замечая ее; третий — нервно выключает радио, едва услышав первые звуки великого творения... И такое различное отношение людей к музыке естественно — «переварить» то огромное количество и разнообразие музыки, которое предоставляют нашему слуху современные средства информации, дано не каждому. Такое неосознанное, пассивное ее восприятие одного приводит к увлечению музыкой, другого — к равнодушию, третьего навсегда лишает способности наслаждаться прекрасным миром искусства, обедняет его жизнь.

Полноценно воспринимать музыкальное художественное произведение может лишь человек с подготовленным слухом. Прогрессивная музыкальная педагогика всегда придавала большое значение роли слухового опыта ученика в практике обучения. Однако до сих пор существуют два пути, по которым ведется работа с начинающими обучаться игре на баяне. Один из них — это путь, при котором обучение начинается с ознакомления с клавиатурами, нотной грамотой. Ученику сообщают названия клавиш, нот, ряд сведений теоретического плана, которые никак не увязаны с его музыкальными впечатлениями. Мышление ребенка загружается абстрактными понятиями, которые не ассоциируются с реальным звучанием музыки; он не может сосредоточить свое внимание на всем, что требуется в процессе игры по нотам: правильно прочитать нотный текст, соответствующим пальцем нажать нужную клавишу, следить за движением и сменой меха, выполнять штрихи и нюансы, контролировать игру слухом и т. д. Он не успевает следить за качеством звучания и играет формально, механически перебирая клавиши. И вот ноты из знаков для записи звуков превращаются в его сознании в обозначения клавиш.

Другой метод рекомендует приступать к практическому освоению инструмента по слуху. Этот метод является, конечно, шагом вперед по сравнению с предыдущим. Неясно только одно — на каком же материале ученик должен усвоить основные постановочные навыки? Ответ может быть единственным: на тех художественных музыкально-слуховых представлениях, которые формируются не в результате сообщения ученику сведений из музыкальной грамоты или многократных повторений «бессмысленных» (с точки зрения ученика) упражнений, а в процессе исполнений простейших детских песенок, народных мелодий, близких духовному миру ребенка. Однако обойтись совершенно без упражнений нельзя: надо научить учащегося извлекать отдельные звуки, что и позволит ему затем играть эти мелодии. Обращаться

к собственно техническим упражнениям и этюдам рекомендуется тогда, когда ученик осознает под влиянием педагога необходимость их изучения.

Ученик пришел в класс учиться музыке, и уже на первом уроке она должна звучать — яркая, интересная, разнообразная, эмоциональная... Разумеется, пока это возможно только в исполнении педагога. Но ограничиваться лишь иллюстрациями на первом уроке тоже недопустимо. Ведь ученик пришел учиться музыке! Первая встреча педагога-баяниста с учеником должна стать началом решения огромного по своей сложности противоречия: с одной стороны, ясность цели ученика — самому издать хотя бы один звук на баяне и, с другой стороны, полное отсутствие средств для этого — элементарных навыков, умений, знаний. Поэтому на первом же уроке ученик должен не только слушать музыку, но и играть. Играть, не умея и не зная!

Можно рекомендовать следующую последовательность в первоначальном обучении игре по слуху:

нахождение одного звука на правой клавиатуре;
нахождение звука вверх и вниз от заданного;
повторение простых ритмических фигур на одном звуке;
ритмическая «игра» (ритмоинтонация) на чередовании двух звуков;
на более позднем этапе —
доигрывание учеником мелодии, начатой педагогом;
подбор простейших знакомых мелодий;
подбор элементов аккомпанемента к изученным мелодиям;
игра по слуху на выборной клавиатуре;
транспонирование по слуху.

Нахождение одного звука в правой клавиатуре

Итак, вас трое: педагог, ученик и инструмент. Инструмент пока в руках у педагога. Лучше исходить от ученика: попросите его спеть любой звук. Затем, не показывая ученику клавиатуры, сыграйте спетый им звук. И вот уже первый вывод: на баяне можно воспроизвести пропетый голосом звук. Если ученик может спеть другой или несколько звуков, повторите их на инструменте. Сможет ли он спеть знакомую песенку? Если да, то проиграйте напетую им мелодию.

Бывает, что попытки ученика спеть другой звук приводят его к повторению одного и того же звука. Это может быть вызвано несколькими причинами: недостаточной развитостью слуха, отсутствием координации слуха и голоса, стеснительностью, наконец, непониманием того, чего от него хотят. Не заостряйте внимания ученика на его неудаче, идите дальше: сыграйте поочередно два звука, один из которых был пропет учеником. Лучше, если эти звуки отстоят друг от друга на значительный интервал, например, кварту или квинту (но не октаву, так как это может спутать ученика). Попросите его «угадать», какой из звуков был им спет. При необходимости повторите это упражнение.

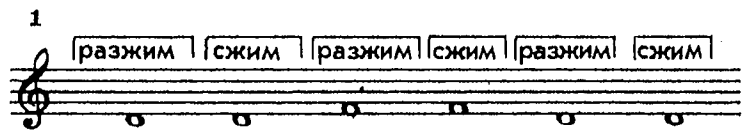
Теперь покажите ученику две близлежащие клавиши (лучше не в секундовом, а в терцовом соседстве по одному ряду), звук одной из которых им пропет. Задача для ученика: нажав поочередно эти клавиши, найти «свой звук». Заметим, что инструмент остается в руках педагога, и мехом управляет он же.

Усложните задачу: сыграйте один звук в той тесситуре, которую ученик может воспроизвести голосом, попросите его спеть этот звук, а затем, указав ему две-три клавиши, среди которых имеется заданная, попросите найти ее, поочередно нажимая указанные клавиши.

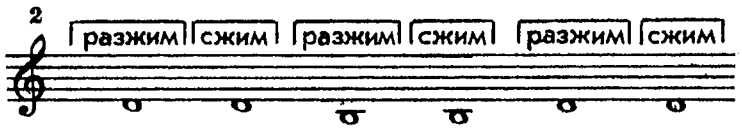
Передайте инструмент в руки ученику. Не требуйте от него в данный момент выполнения всех правил посадки и постановки. Ваша задача объяснить, что звук на баяне получается в результате двух одновременных действий: нажатия пальцем клавиши и ведения меха левой рукой. Повторите предыдущее упражнение в этом положении. В процессе его выполнения помогайте ученику поддерживать инструмент, вести мех сначала в разжим, затем — в сжим. Вывод ученика: инструмент звучит, пока он нажимает клавишу и ведет мех — он создает, творит звук!

Нахождение звука вверх и вниз от заданного

Покажите ученику «с рук» и по слуху, например, такое упражнение:

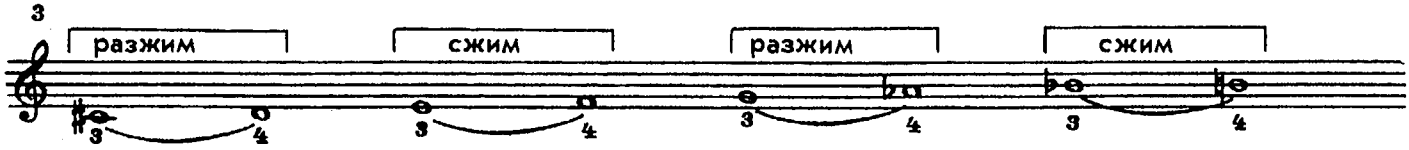


Пусть он сыграет упражнение любыми (одним или двумя) пальцами. Какой из этих звуков выше (тоньше)? Можно ли найти от исходного звука (*ре*) более низкий звук? Постройте с учеником аналогичное предыдущему упражнение вниз от заданного звука:

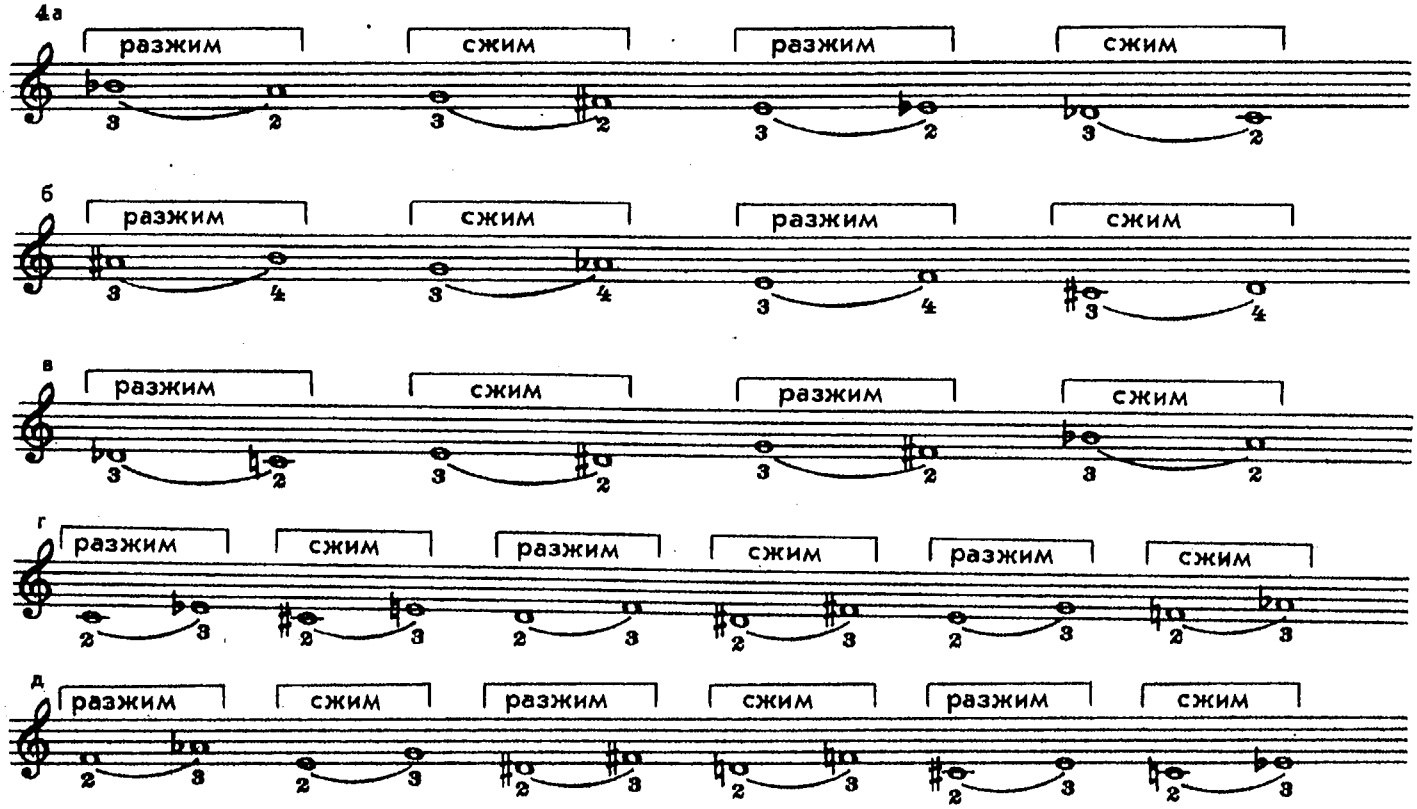


Постройте такие же упражнения на других рядах клавиатуры. Укажите, какими пальцами их удобнее играть. Следите за тем, чтобы момент смены меха совпадал с нажимом клавиши, а не со снятием звука.

На одно движение меха можно сыграть не один, а два и более звуков. Подберите с учеником следующее упражнение:



Какой звук из каждой пары выше, а какой — ниже? При проигрывании всего упражнения звуки повышаются или понижаются? Поставьте эти же вопросы перед учеником при подборе других упражнений:



В этих и аналогичных упражнениях важно следить за движением запястья: первый звук берется при низко расположенном запястье, на втором звуке рука снимается с одновременным поднятием запястья по направлению к решетке. Мех начинает движение в момент взятия первого звука и прекращает — в момент снятия второго.

Далее можно усложнять упражнения, постепенно вводя в игру 2, 3, 4-й и 5-й пальцы, а также увеличивая количество звуков на одно движение меха.

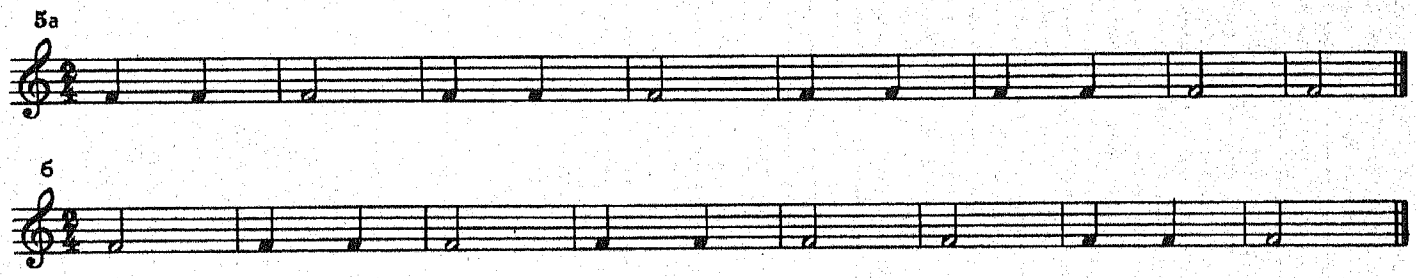
Объяснение теоретических понятий, терминов должно быть тесно связано с восприятием музыки и обобщать то, что уже воспроизведено, услышано

и осознано учеником. Поэтому не откладывайте надолго объяснение названий клавиш. Название и расположение на клавиатуре некоторых из них можно объяснить уже на этом этапе. Закрепляйте свои объяснения в памяти ученика, например, такими заданиями: «Сыграй такое-то (уже известное упражнение) от клавиши *до*» и т. п. Далее можно приступить к частичному объяснению нотной записи высоты звуков. Необходимо четко сформировать в сознании ученика зависимость понятий: звук (то, что звучит), клавиша (то, что нажимают), нота (то, что записано). Никогда сами не путайте на уроке в разговоре с учеником этих слов. Не говорите, например, «Нажми ноту *до*».

Повторение элементарных ритмических фигур на одном звуке

Заниматься «выстукиванием», «прохлопыванием» ритма вряд ли целесообразно, так как этот прием приводит к разрыву в сознании ученика понятий высоты и длительности звука. В то же время необходимо дать ему представление, что музыкальный звук, сохраняя одну высоту, может быть различным по длительности. Поэтому ритмические упражнения надо играть на инструменте, на любой его клавише. Конечно, приступая к ним, не следует стремиться объяснять название длительностей, их арифметическое содержание. Ученик получил представление о разнице звуков по высоте, дайте ему ощутить и самому «произвести» на инструменте различные по длительности звуки.

Сначала метод тот же — повторение упражнения по слуху вслед за педагогом.



Воспринимать слухом различные длительности и воспроизводить их легче в рамках какой-либо метрической организации. При составлении таких первоначальных упражнений педагог руководствуется следующим:

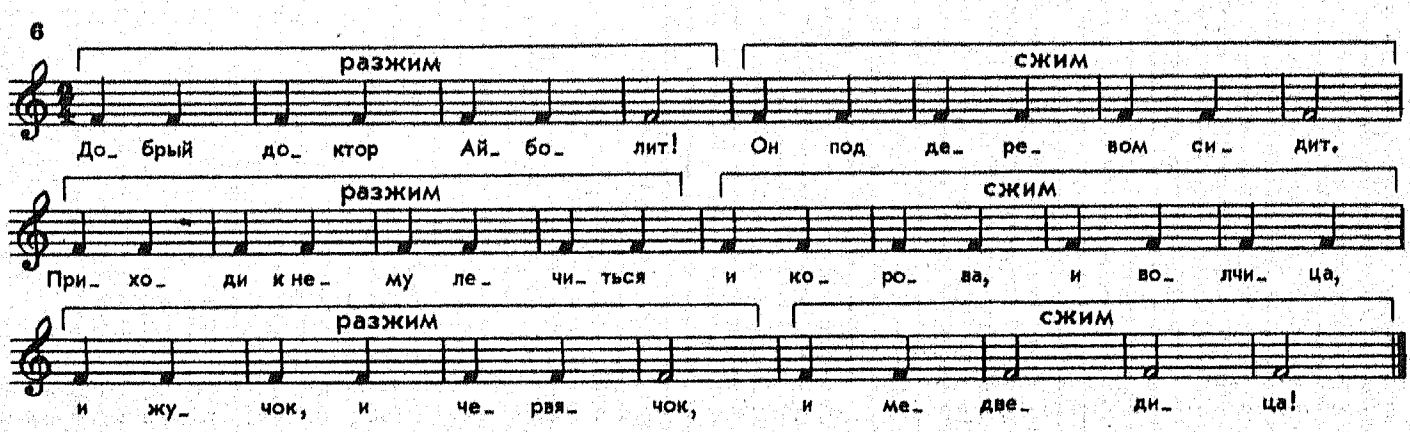
— ритмические упражнения должны включать в себя не более двух видов длительностей (например, половинные и четверти, четверти и восьмые);

— сначала строить упражнения в двух-, затем в четырех- и лишь после этого в трехдольном метре. Это вызвано тем, что в двух- и четырехдольном такте каждой сильной (или относительно сильной) доле соответствует одна слабая, в трехдольном — к каждой сильной доле относятся две слабых;

— построение должно иметь четкую структуру: двутакт, четырех-, восьми-, трех-, шеститакт и т. д.;

— первые упражнения лучше начинать с сильной доли и лишь последующие — с затакта, но заканчивать их следует пока только на сильной доле.

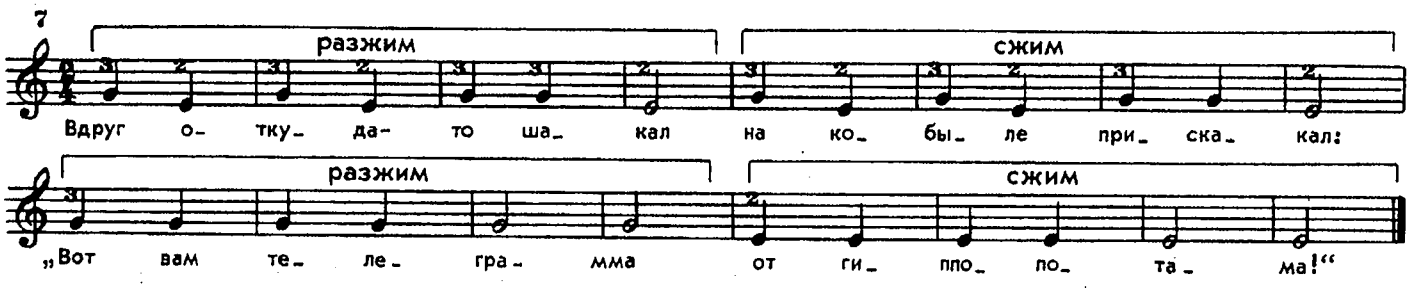
Интересен также метод ритмической словесной подтекстовки. Он особенно результативен с детьми младшего возраста. Для этого удобно использовать хорошо известные ученику стихи. Например:



Дав ученику представление об основных длительностях и их соотношении, можно объяснить ему связанный с этим теоретический материал: название и написание длительностей, их меру, такт, размер, метр, ритм.

Ритмоинтонация на чередовании двух звуков

Теперь попробуйте объединить первые звуковые впечатления и двигательные навыки, полученные учеником, в процессе создания по слуху художественного образа. Вот перед вами запыхавшийся Шакал, спешащий передать Айболиту телеграмму, видимо, срочную:

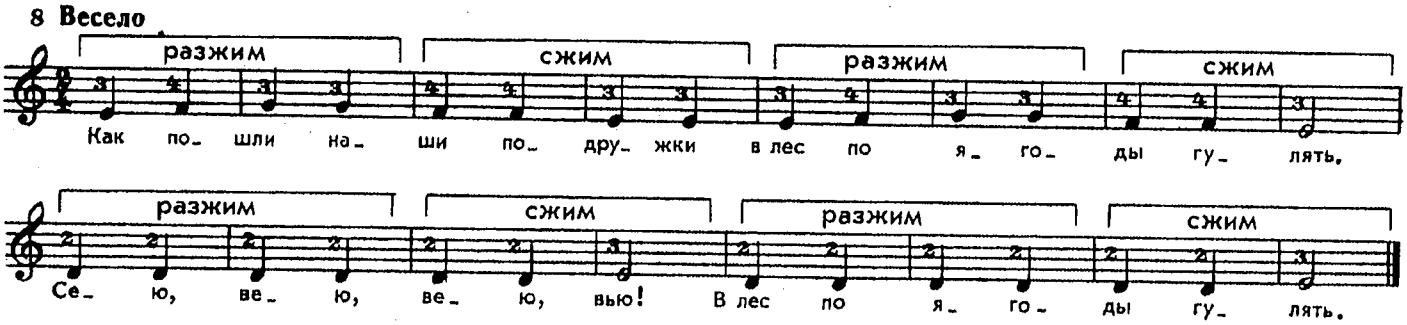


Доигрывание учеником мелодии, начатой педагогом

Это следующий этап в освоении инструмента в процессе игры по слуху. В качестве материала для такой работы выбираются легкие мелодии с поступенным движением голоса повторного строения. Например:

КАК ПОШЛИ НАШИ ПОДРУЖКИ

Русская народная песня



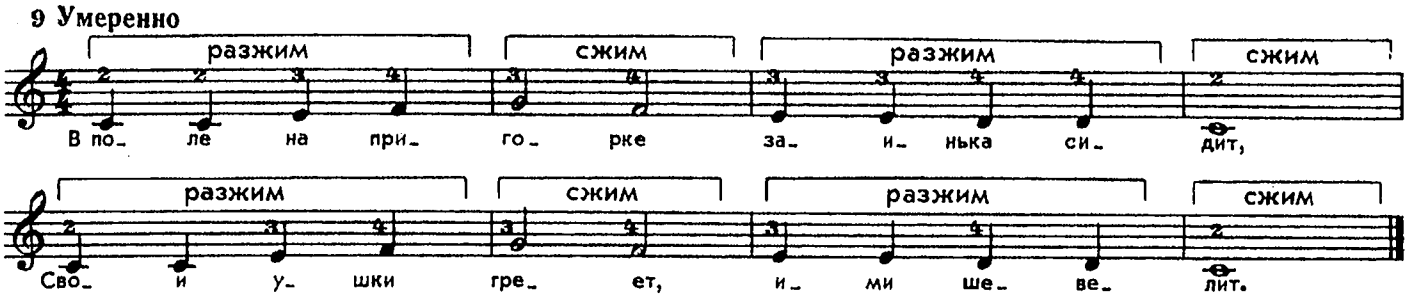
Подобные примеры удобны тем в работе, что дают возможность как бы «складывать» поочередную игру педагога и ученика в цельную мелодию песни: 1—4-й такты играет педагог, 5—8-й такты — ученик, 9—12-й такты — педагог, последним четырехтактом ученик завершает мелодию. Повторив совместное исполнение мелодии несколько раз, можно попросить ученика сыграть всю песню самостоятельно.

Для этого метода можно найти достаточно материала среди мелодий народных или детских песен и танцев. Например:

с 5100 к

ЗАЙКА

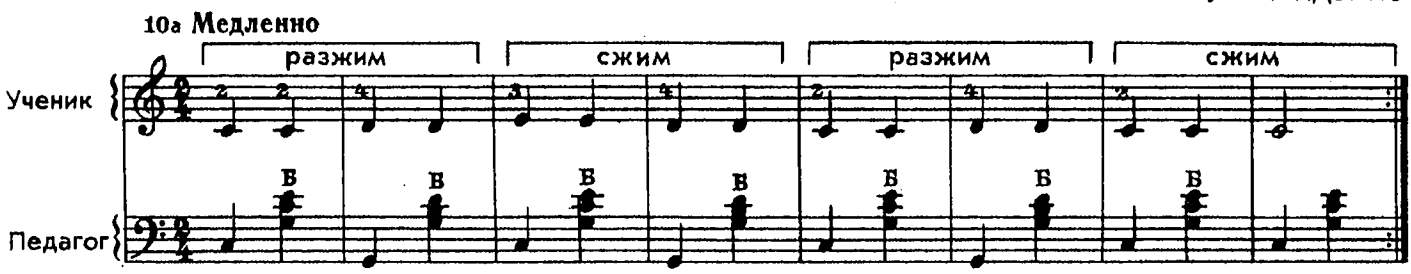
Детская песенка



Когда ученик с помощью педагога сумел подобрать всю мелодию повторного строения, можно исполнить ее «дуэтом»: ученик играет мелодию, а педагог сопровождает ее аккомпанементом левой руки.

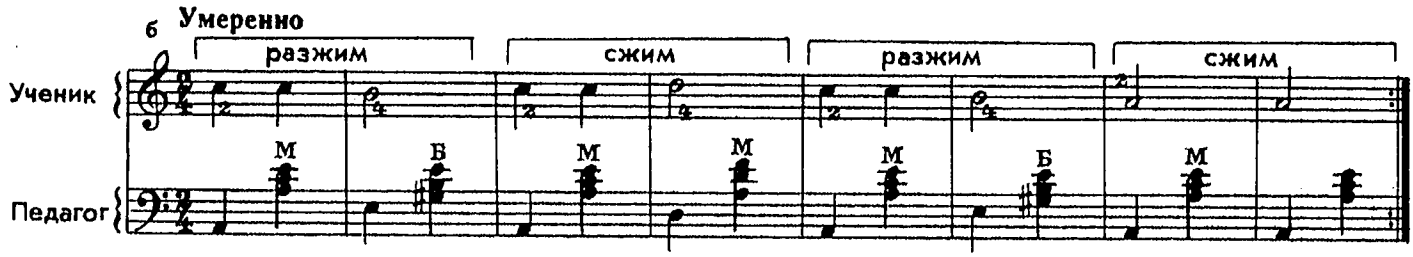
ПЕТУШОК

М. МАГИДЕНКО



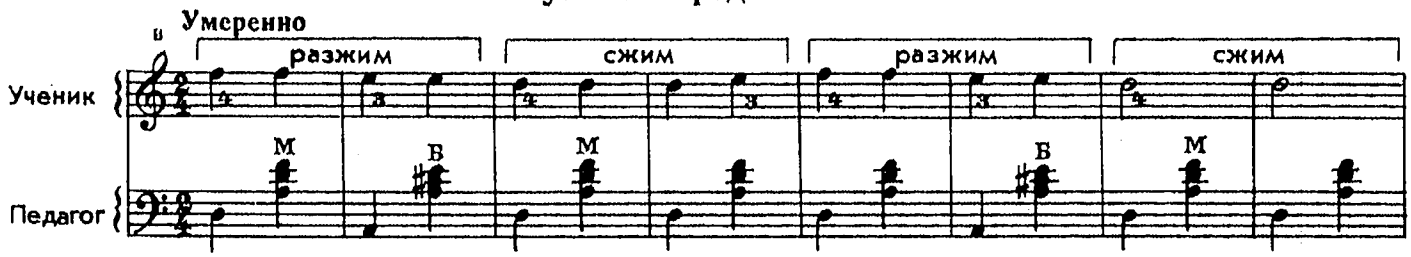
НЕ ЛЕТАЙ, СОЛОВЕЙ

Русская народная песня

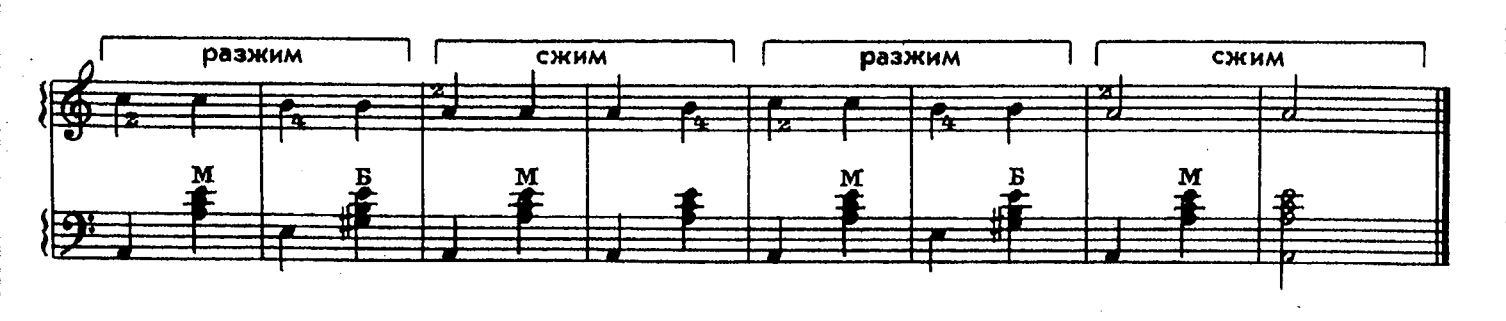


ВО САДУ ЛИ, В ОГОРОДЕ

Русская народная песня

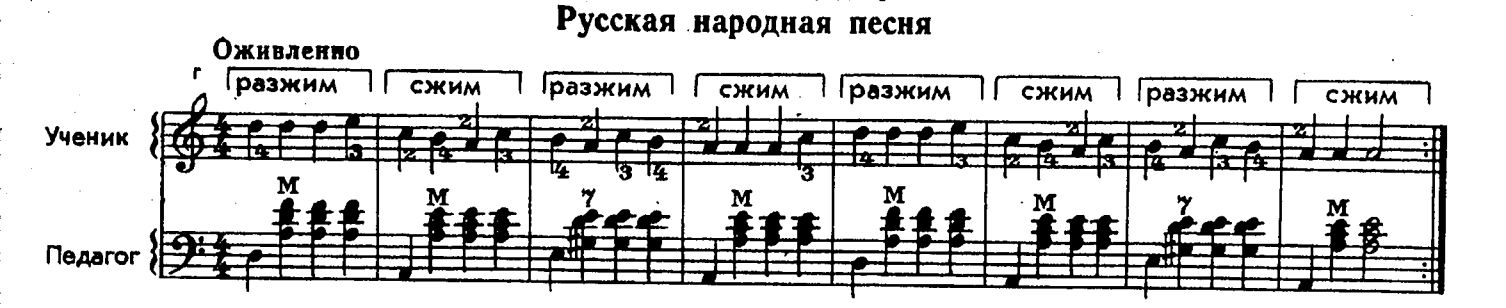


с 5100 к



ШУТОЧНАЯ

Русская народная песня

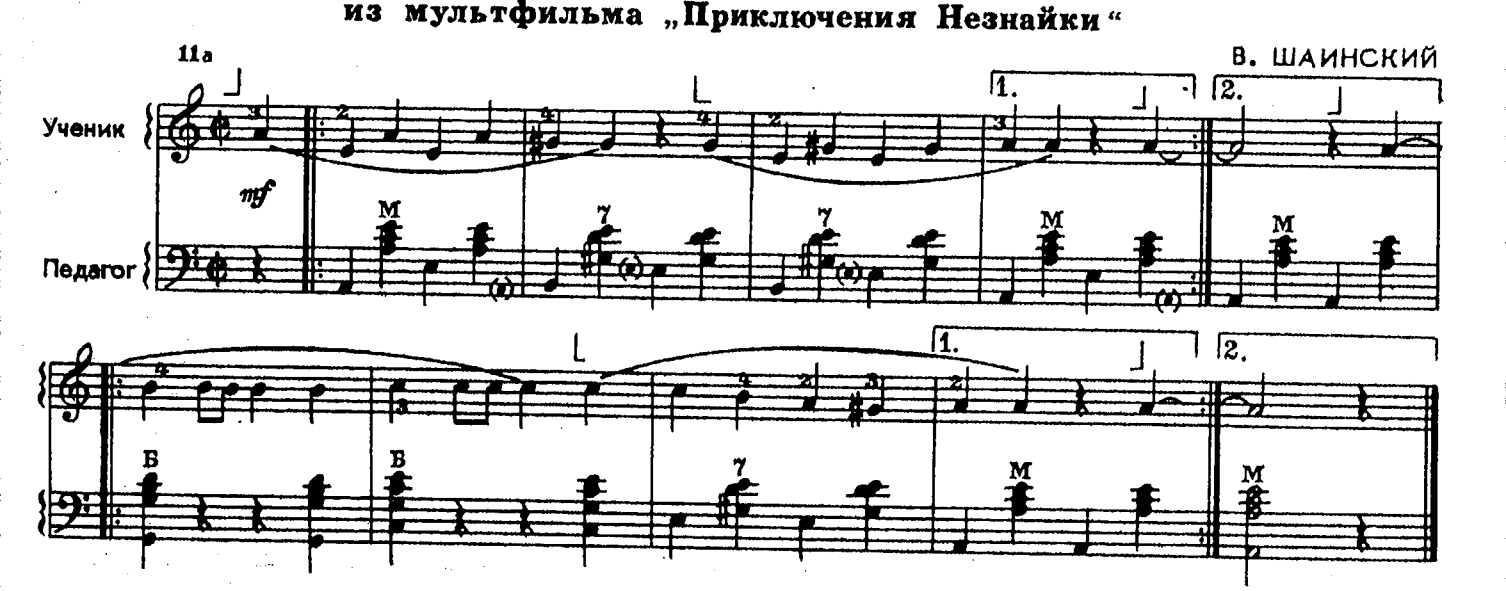


Подбор простейших знакомых мелодий

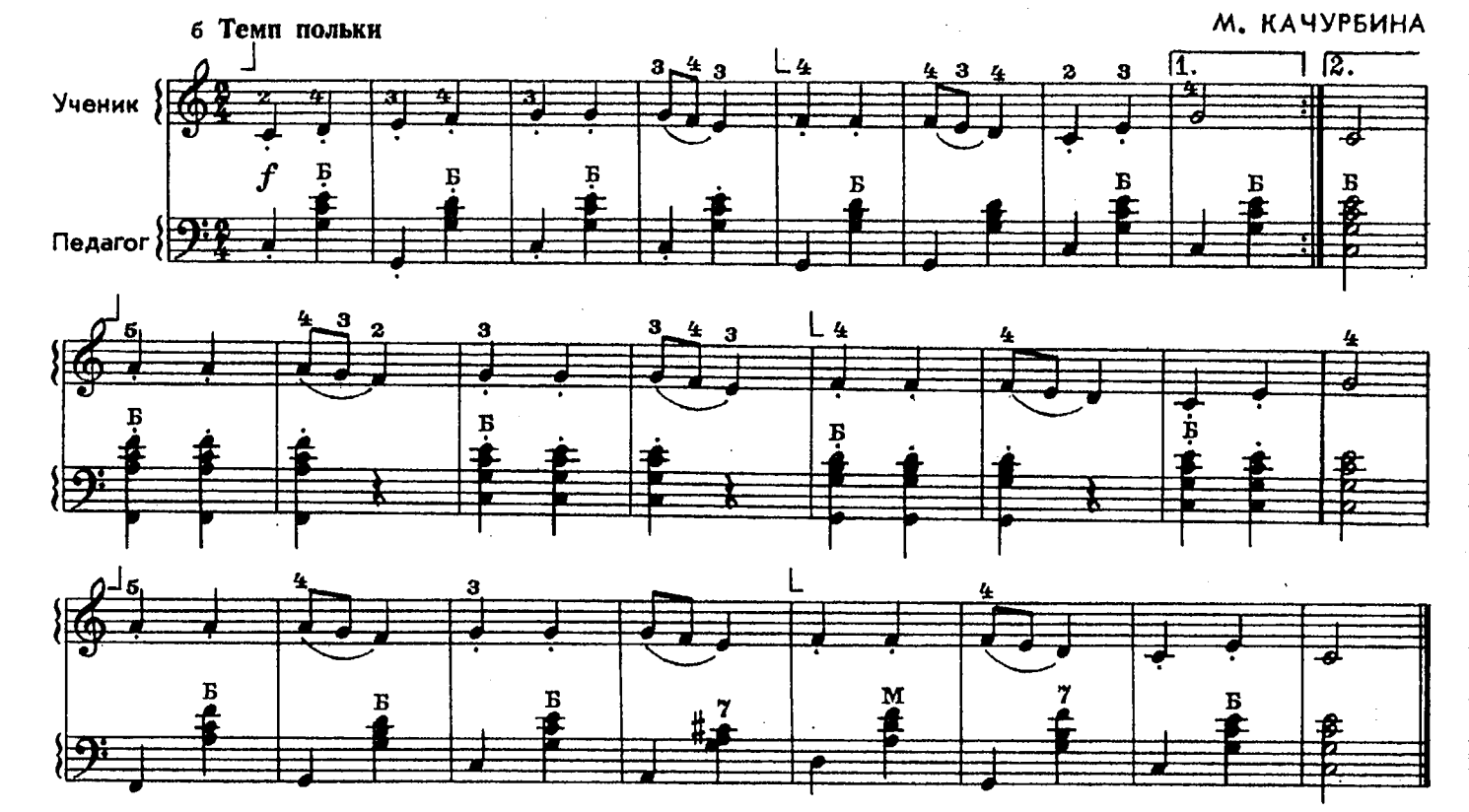
Для подбора по слуху мелодии целиком следует, прежде всего, использовать уже сложившиеся в сознании ученика музыкально-слуховые представления, то есть мелодии тех песен, которые хорошо ему знакомы. Слышанная ранее учащимся мелодия доступной его пониманию песни разучивается им со словами — педагог играет, ученик поет. Педагог обращает внимание ученика на движение мелодии (вверх или вниз), на длительность звуков и их ритмическое соотношение, на ударные и безударные слоги текста (сильные и слабые доли такта). Затем он указывает ученику границы участка клавиатуры, на котором располагаются звуки, входящие в состав избранной мелодии, чтобы внимание ученика не рассредотачивалось.

ПЕСЕНКА О КУЗНЕЧИКЕ

из мультфильма „Приключения Незнайки“

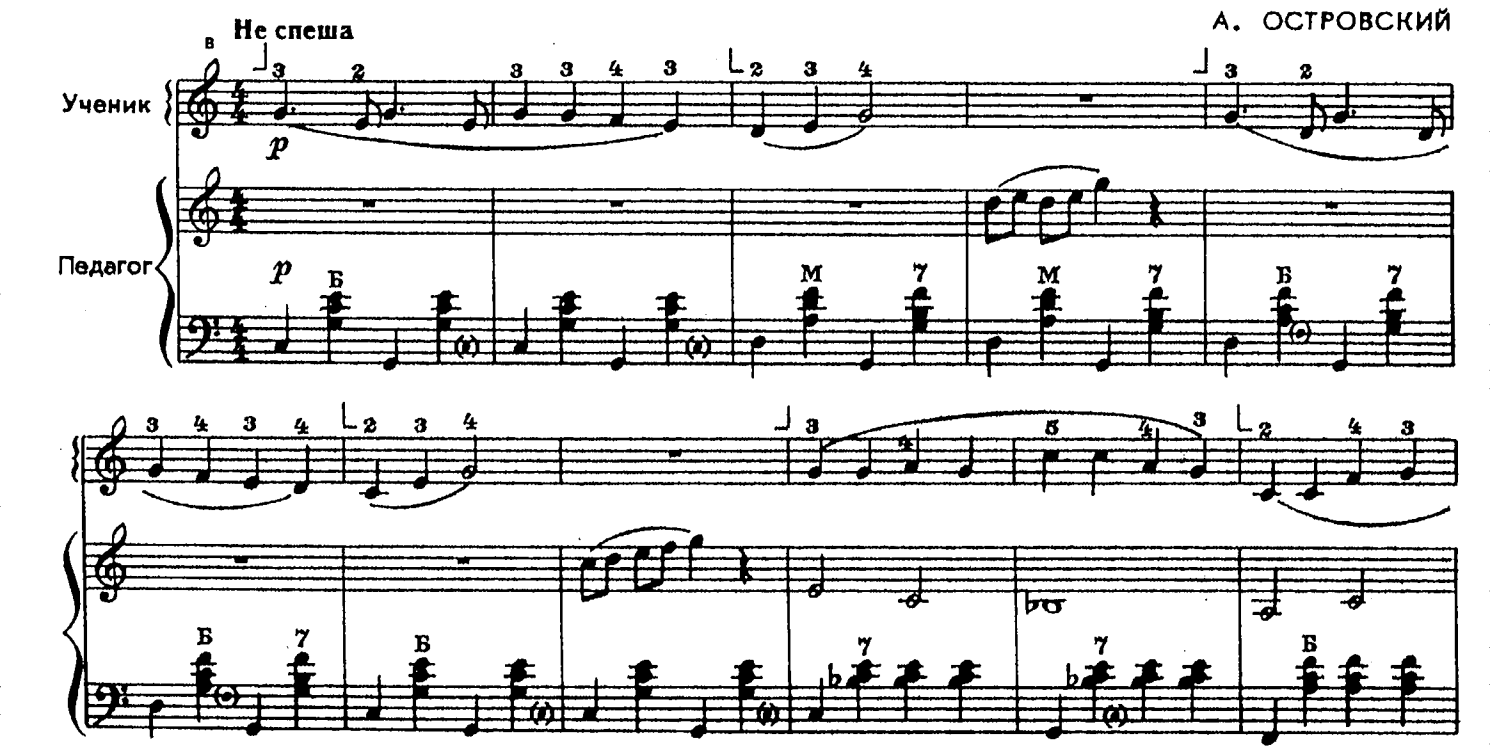


МИШКА С КУКЛОЮ ТАНЦУЮТ ПОЛЕЧКУ

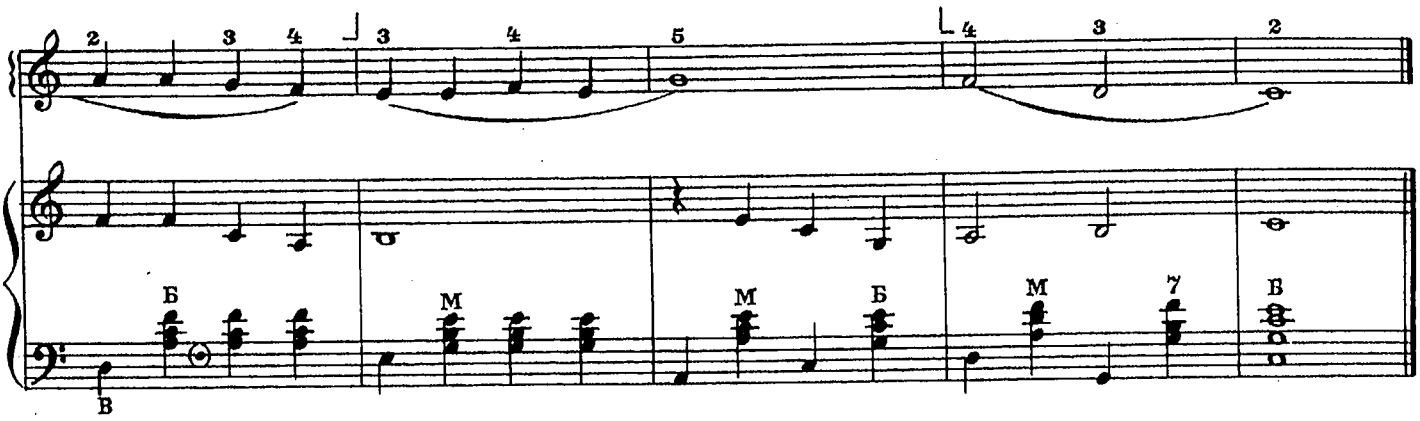


СПЯТ УСТАЛЫЕ ИГРУШКИ

Песня из телевизионной передачи „Спокойной ночи, малыши“

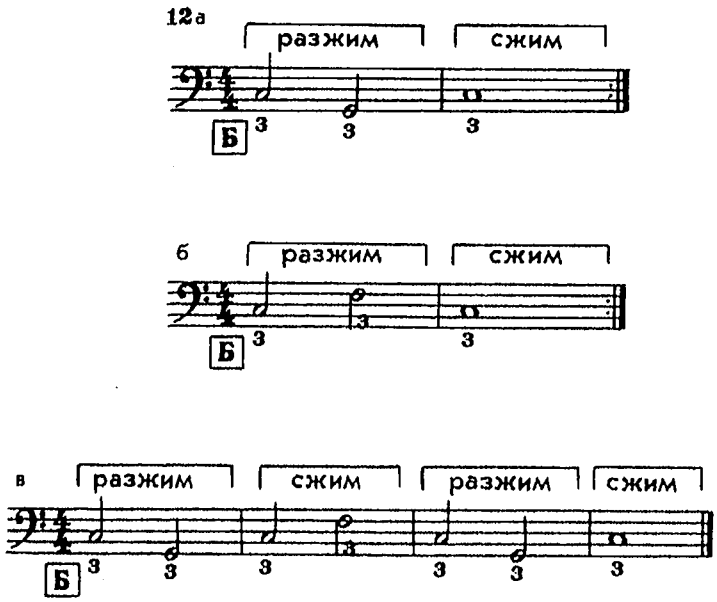


с 5100 к



Подбор элементов аккомпанемента к выученным мелодиям

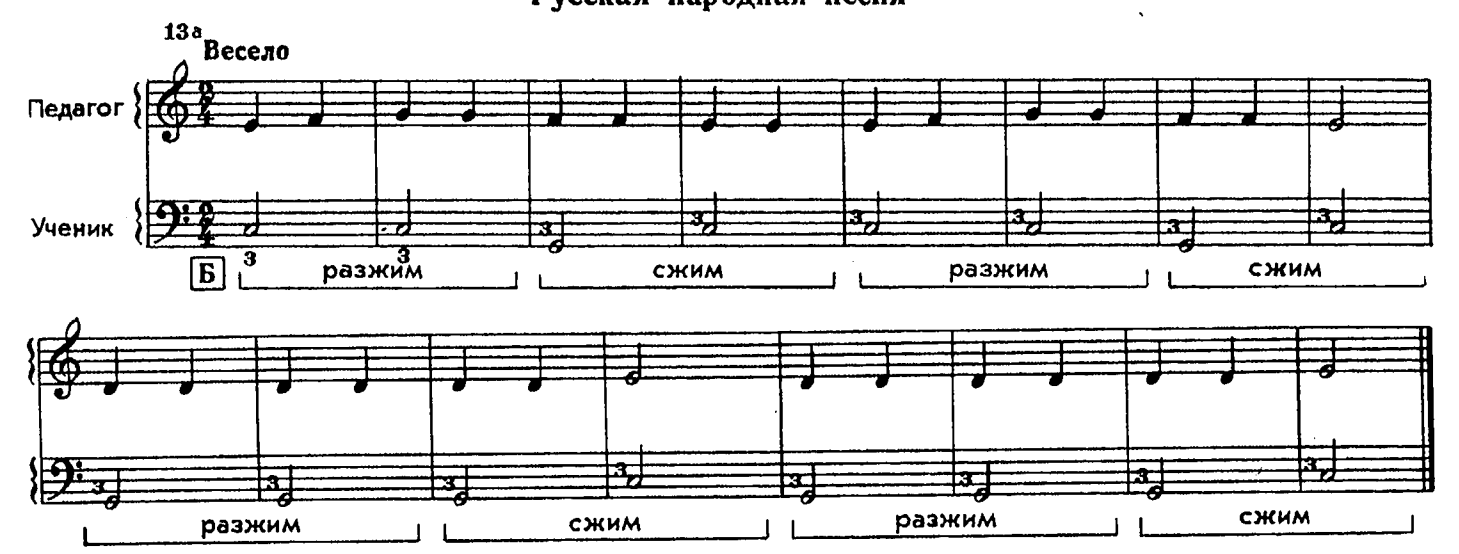
Поставьте 3-й палец левой руки ученика на клавишу *до* основного ряда левой клавиатуры. Объясните, что в последующих упражнениях для левой руки участвуют только три клавиши: указанная (*до*), одна вверх от указанной (*соль*) и одна — вниз (*фа*). Основной двигательный навык, который необходимо выработать учащемуся при освоении этих упражнений, — это вертикальное передвижение 3-го пальца с клавиши на клавишу на ощупь, без заглядывания на клавиатуру. Упражнения для развития этого навыка исполняются только 3-м пальцем:



На основе этих упражнений в уже известных примерах для правой руки ученик должен подобрать с помощью педагога партию левой руки. Педагог исполняет мелодию.

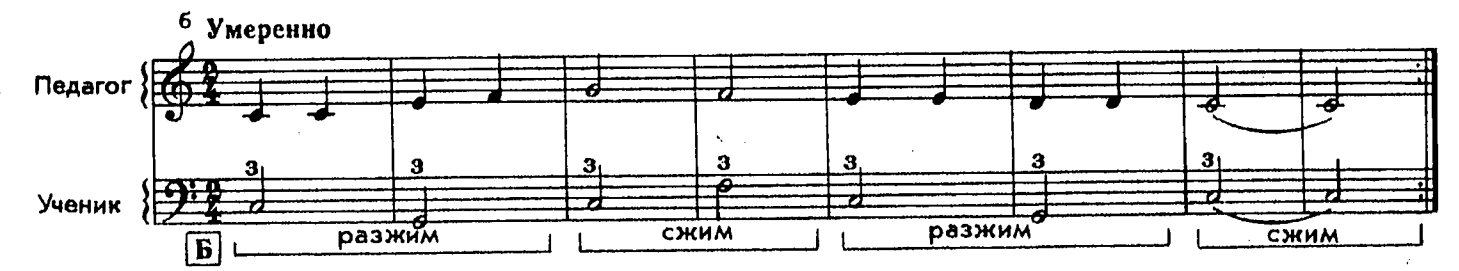
КАК ПОШЛИ НАШИ ПОДРУЖКИ

Русская народная песня



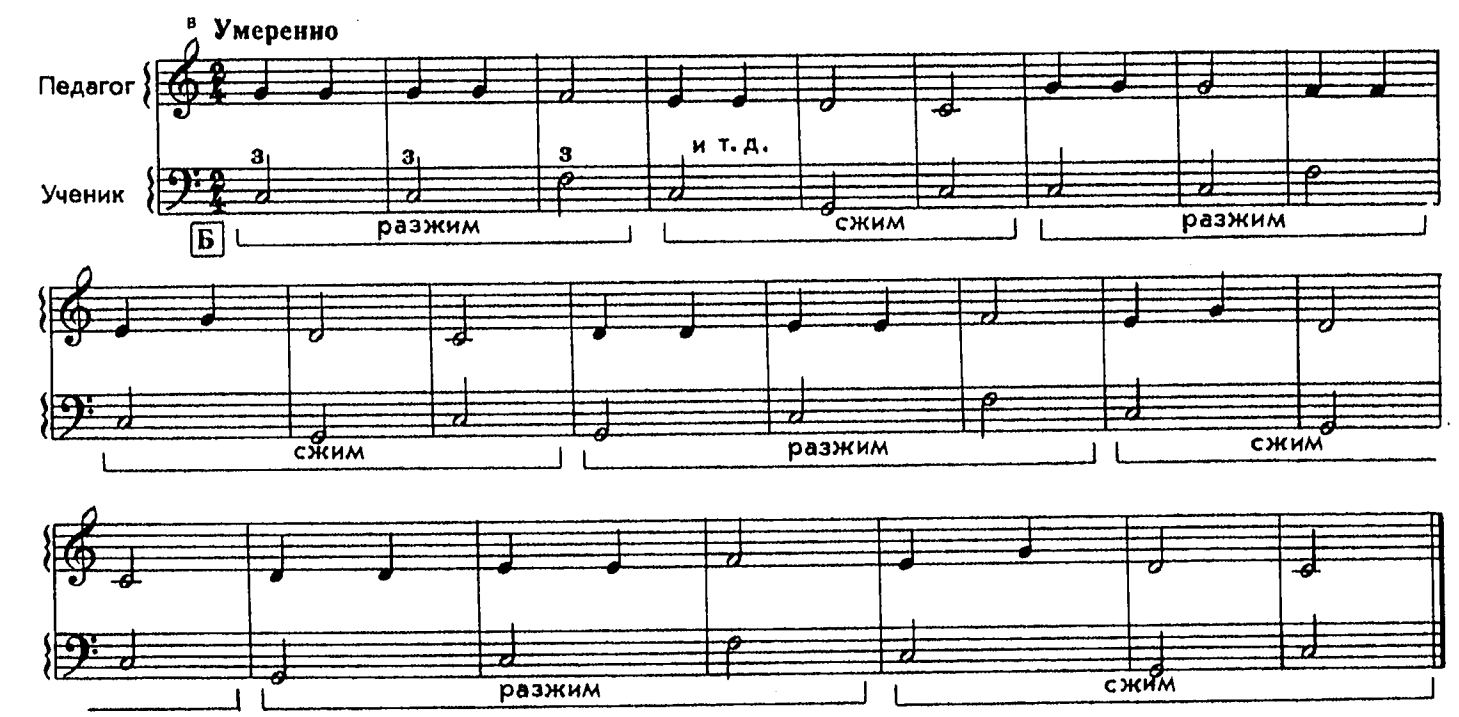
ЗАЙКА

Детская песенка



ПЕРСТЕНЬ

Украинская народная песня



с 5100 к

Освоив простейший аккомпанемент, ученик может исполнять подобные примеры обеими руками вместе. Причем полученные на уроках навыки дают возможность педагогу включать такие задания в домашнюю работу ученика.

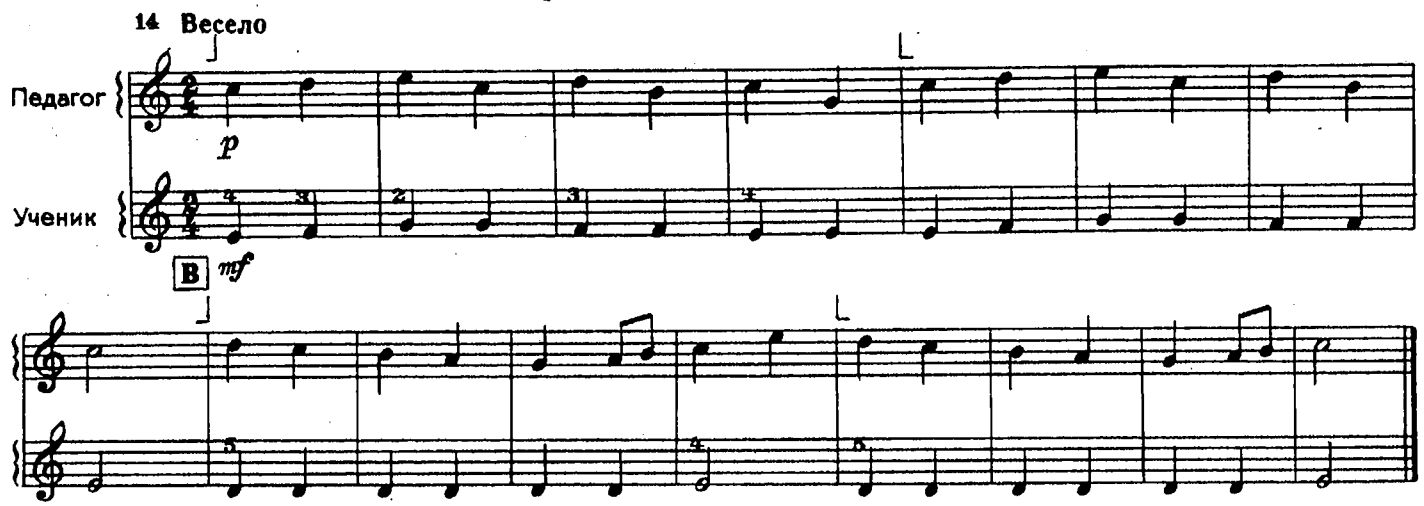
Игра по слуху на выборной клавиатуре

Первая задача, которую должен поставить перед учеником педагог при слуховом освоении выборной клавиатуры, — это нахождение унисонного звучания в партиях правой и левой руки. Ученик уже достаточно хорошо знаком с принципом расположения клавиш правой клавиатуры, у него появилось двигательно-слуховое представление о повышении и понижении звуков. На этой основе объясните ему сходство и отличие строения выборной и правой клавиатур.

Первые упражнения сводятся всего лишь к тому, чтобы по слуху найти в выборной клавиатуре любой звук, взятый учеником в правой клавиатуре. Но при усложнении задачи, например, подборе уже известной мелодии на выборной клавиатуре, не требуйте от ученика исполнения мелодии в унисон обеими руками. Это затруднит координацию игровых движений. Лучше опять использовать метод совместного исполнения: ученик играет мелодию левой рукой на выборной клавиатуре, а педагог — сопровождение (на другом баяне, фортепиано или на правой клавиатуре того же баяна).

КАК ПОШЛИ НАШИ ПОДРУЖКИ

Русская народная песня



Транспонирование по слуху

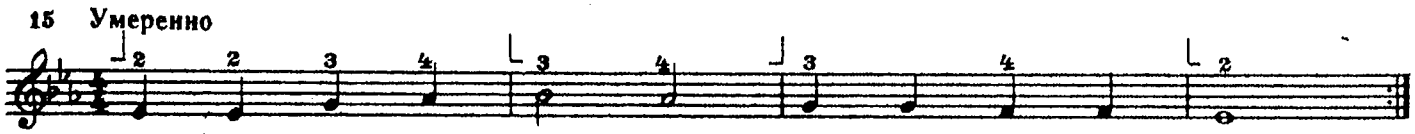
Транспонирование по слуху не только развивает слух ученика, но и способствует укреплению связи между его музыкально-слуховыми и двигательно-игровыми представлениями.

На основе уже изученного материала в процессе уроков, а затем и домашних заданий решите с учеником последовательно ряд задач:

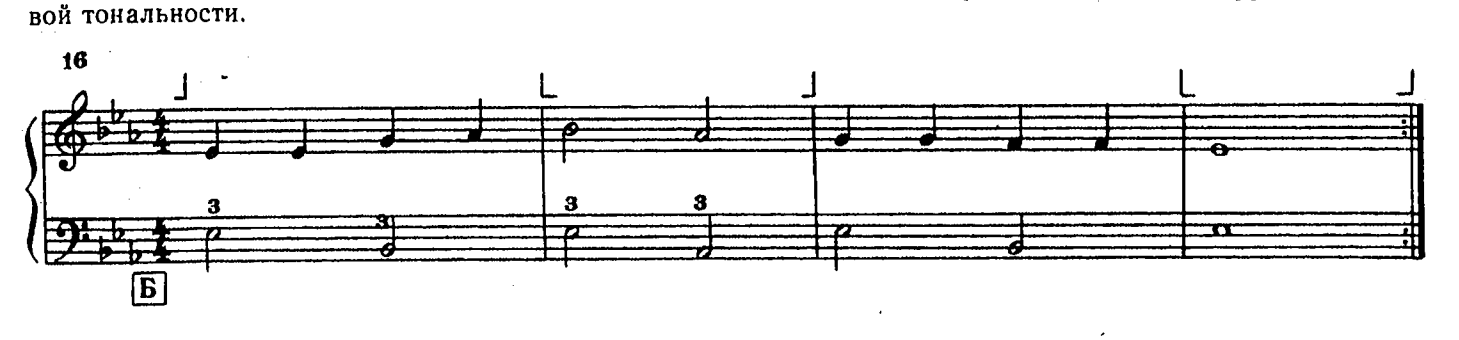
1. Сыграть уже подобранную на правой клавиатуре мелодию с другой клавиши того же ряда. Например:

ЗАЙКА

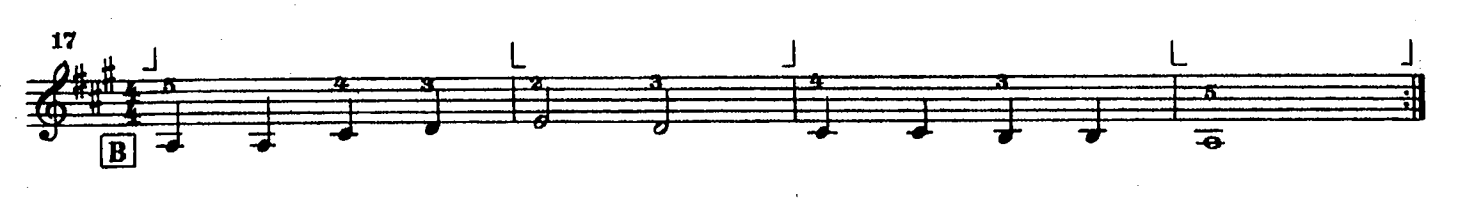
Детская песенка



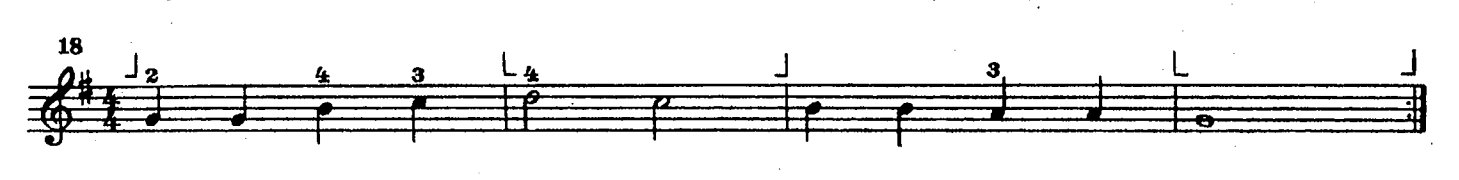
2. Найти по слуху клавишу баса, с которой будет начинаться аккомпанемент транспонированной мелодии. Исполнить партию левой руки в новой тональности. Сыграть песню обеими руками в новой тональности.



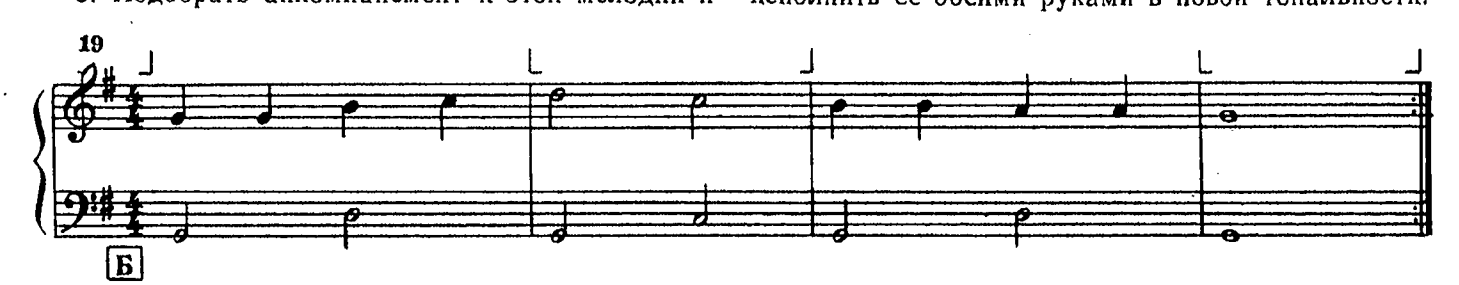
3. Сыграть подобранную на выборной клавиатуре мелодию с другой клавиши того же ряда.



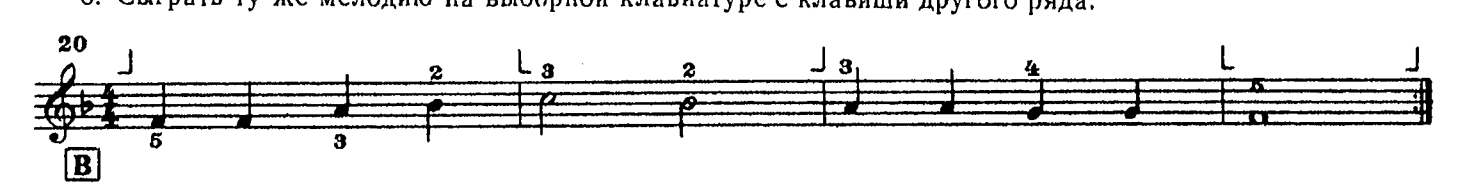
4. Сыграть ту же мелодию на правой клавиатуре с клавиши другого ряда.



5. Подобрать аккомпанемент к этой мелодии и исполнить ее обеими руками в новой тональности.



6. Сыграть ту же мелодию на выборной клавиатуре с клавиши другого ряда.



В последующей работе круг упражнений на транспонирование по слуху следует постоянно расширять, а задачи, поставленные в них, усложнять.

В процессе освоения инструмента по слуху, формирования элементарных музыкально-слуховых представлений и выработки двигательно-игровых навыков педагог сообщает ученику необходимые для дальнейшего обучения теоретические сведения, а также постепенно решает постановочные вопросы. В этой работе следует тесно увязывать приобретенные практические навыки с необходимыми теоретическими знаниями. Не рекомендуется перегружать память ученика ненужными на данном этапе сведениями.

В настоящее время игра по слуху прочно входит в занятия с начинающими баянистами. Но она должна продолжаться в течение всего периода обучения параллельно с игрой по нотам. Ясность и точность слышания прямо влияет на качество и выразительность исполнения. Слух в процессе игры на баяне не только контролирует, но и управляет игровыми движениями баяниста. А для того чтобы руководить, слух должен опережать исполнение — предслышать.

Кроме того, игра по слуху содержит в себе и формирует элементы творчества. Постепенно от подбора услышанного произведения ученик по мере своих способностей может перейти к импровизированию, а в дальнейшем и к сочинению музыки.

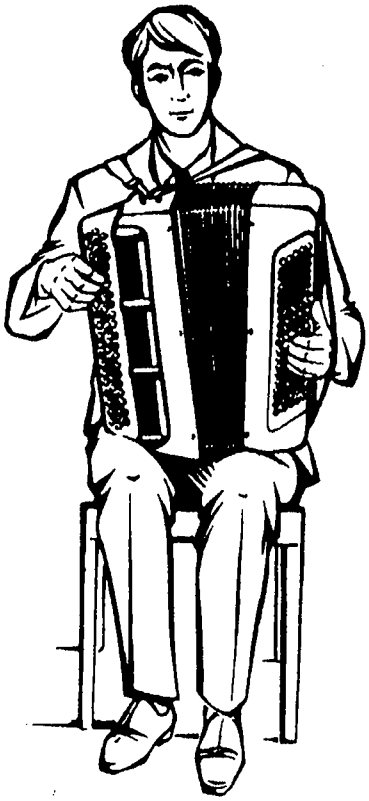
2. ПОСАДКА БАЯНИСТА. ПОСТАНОВКА ИНСТРУМЕНТА

В работе над посадкой необходимо учитывать физические данные ученика (рост, длину и строение рук, ног, корпуса). Принятая поза должна придать устойчивость корпусу тела и не стеснять движения рук, обусловить собранность исполнителя и создать эмоциональную настроенность перед игрой.

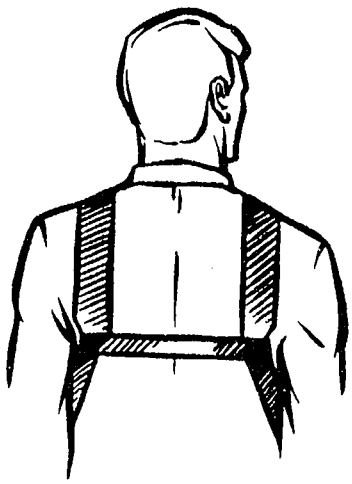
В начальном периоде обучения можно считать правильной такую исходную посадку, которая удобна и обеспечивает свободу действий исполнителя, устойчивость инструмента. Баянист играет, сидя на стуле с жестким или полужестким сиденьем, которое должно находиться приблизительно на уровне его колен. Поэтому детям маленького роста следует подставлять под ноги специальную скамеечку или сажать их на стул с укороченными ножками.

Сидеть нужно на половине сиденья, не касаясь спинки стула. Ноги слегка расставлены и стоят на полу (или скамеечке), опираясь на полную ступню. Корпус исполнителя должен быть слегка наклонен вперед, к инструменту, для сохранения постоянного контакта тела ученика и баяна.

Инструмент с собранным (сжатым) мехом ставится на бедра. Нижняя часть грифа находится на правой ноге. Для устойчивости инструмента во время сжима меха правый полукорпус упирается нижней частью во внутреннюю сторону правого бедра. Во время игры инструмент удерживается двумя надплечными ремнями. Между грудью и инструментом оставляется некоторое пространство, необходимое для свободного дыхания исполнителя. Левая рука продевается под рабочий ремень левого полукорпуса. На левую ногу ставится часть левого полукорпуса и меха.

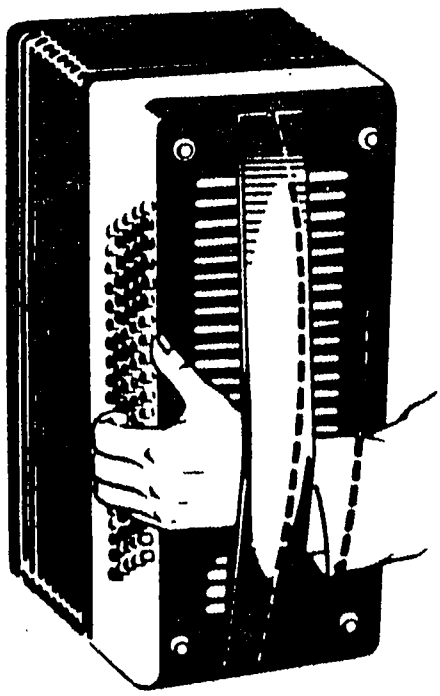


Правильная регулировка ремней баяна должна обеспечивать наибольшее удобство при игре, контакт исполнителя с инструментом, свободу рук и корпуса. Левый надплечный ремень, как правило, несколько длиннее правого, чтобы придать левому плечу бо́льшую свободу для управления мехом. Оба надплечных ремня можно скреплять на спине специальным дополнительным ремнем.

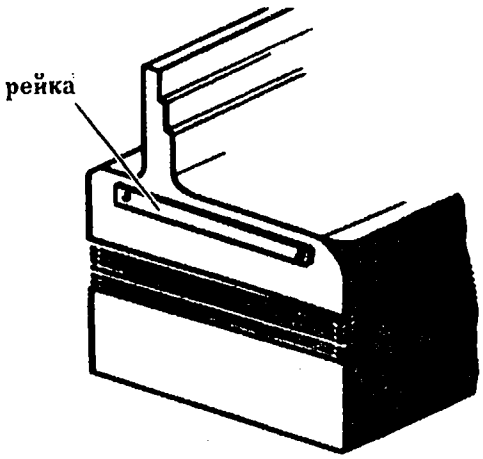


Рабочий ремень левого полукорпуса регулируется таким образом, чтобы при разжиме кисть левой руки прикасалась к решетке, но не была бы тесно прижата к ней и могла свободно перемещаться по клавиатуре.

В некоторых случаях, по усмотрению педагога, рабочий ремень бывает целесообразно переместить в сторону исполнителя настолько, чтобы полоса ремня легла на начало предплечья; тогда кисть освободится, а сила воздействия на мех с помощью предплечья увеличится.



Современные баяны имеют обтекаемую форму, и правый полукорпус может соскальзывать с ноги ученика при сжиме меха. Для большей устойчивости инструмента достаточно прикрепить к нижней части полукорпуса двумя шурупами деревянную рейку, как это показано на рисунке:



Посадка исполнителя оказывает существенное влияние на игру, на качество звучания. Нельзя придерживаться навсегда установленной и неизменной посадки — здесь следует исходить из художественно-исполнительских задач и подготавливаться к предстоящему исполнению в зависимости от стиля, характера и динамики произведения. В каждом конкретном случае надо находить нужную позу и положение для инструмента. Например, при исполнении бравурной музыки, требующей большой силы звучности, баянист ставит инструмент ближе к себе, несколько прижимая его к груди, а в кульминационных моментах отклоняется вместе с инструментом к спинке стула (берет инструмент «на себя»), как бы включая баян в движения своего тела. Ноги исполнителя могут занимать более разнообразные положения и даже участвовать в игровых движениях. Так, пятка, по мере необходимости, отрывается от пола, создавая пружинящую опору для инструмента. Играя лирические пьесы на небольшой звучности, нужно найти иное положение для инструмента. Движения меха осуществляются в таком случае легким нажимом рук без видимых усилий — в некоторых моментах с использованием веса левого, а иногда и правого полукорпуса инструмента.

Посадка исполнителя, постановка инструмента и положение рук на клавиатурах тесно связаны между собой. Рекомендуется учитывать три фактора, влияющих на постановочные моменты:

1) характер исполняемой музыки;
2) конструктивные особенности инструмента;
3) индивидуальные психологические и анатомо-физиологические особенности ученика[1].

[1] См.: Егоров Б. Общие основы постановки при обучении игре на баяне. — В кн.: Баян и баянисты. Вып. 2. Цит. изд.

3. ПОЛОЖЕНИЕ РУК

В процессе игры руки исполнителя принимают бесчисленное множество различных положений как в пределах одной позиции, так и при их смене. Под словом «позиция» следует понимать игру на определенном участке клавиатуры без перемещения по грифу; смена позиции — это перемещение руки с последующей фиксацией ее на ином участке клавиатуры (в новой позиции). Скольжение руки вдоль грифа без такой фиксации нельзя связывать с позиционной игрой и считать сменой позиций.

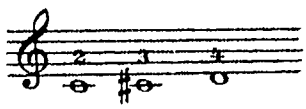
В работе над постановкой рук следует добиваться согласованных и целесообразных действий всех частей рук — от плеч до кончиков пальцев. Из всего многообразия положения рук баяниста следует выделить три основные типа позиций.

Типы позиций правой руки

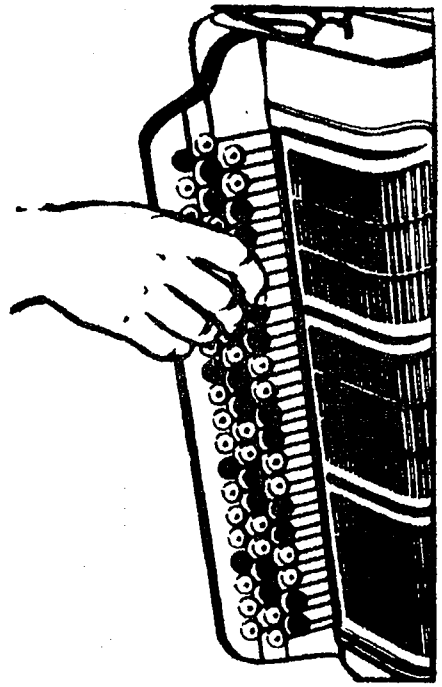
Общие положения. Гриф правой клавиатуры обхватывается кистью правой руки. Ребро грифа находится в углублении между 1-м и 2-м пальцами. Запястье выносится несколько вперед, на линию ребра грифа. Локоть свободно опущен и немного отведен от корпуса исполнителя. 2, 3, 4-й и 5-й пальцы должны находиться на клавишах в закругленном положении и слегка касаться их поверхности подушечками.

I тип позиций. 2, 3-й и 4-й пальцы располагаются по рядам клавиш в гаммообразной последовательности. Локоть слегка приподнят и отведен в сторону от корпуса исполнителя; запястье находится выше кисти; кисть и пальцы обращены вниз; 1-й палец касается обратной стороны грифа и параллелен 2-му пальцу; ладонь прикасается к ребру грифа только верхней своей частью. Такое положение наиболее удобно при исполнении гаммообразных последовательностей без применения 1-го пальца.

21

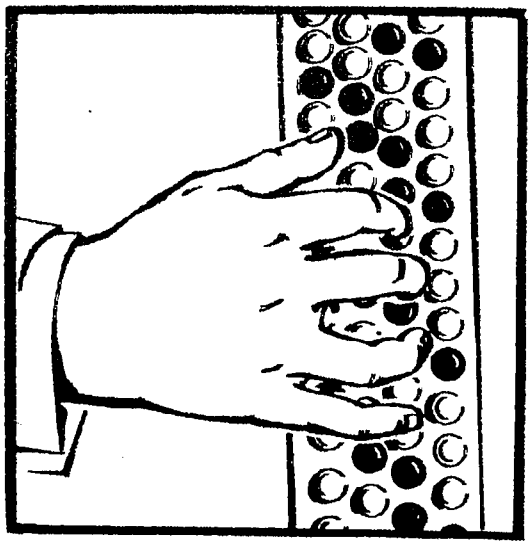


30941-1 с 5100 к



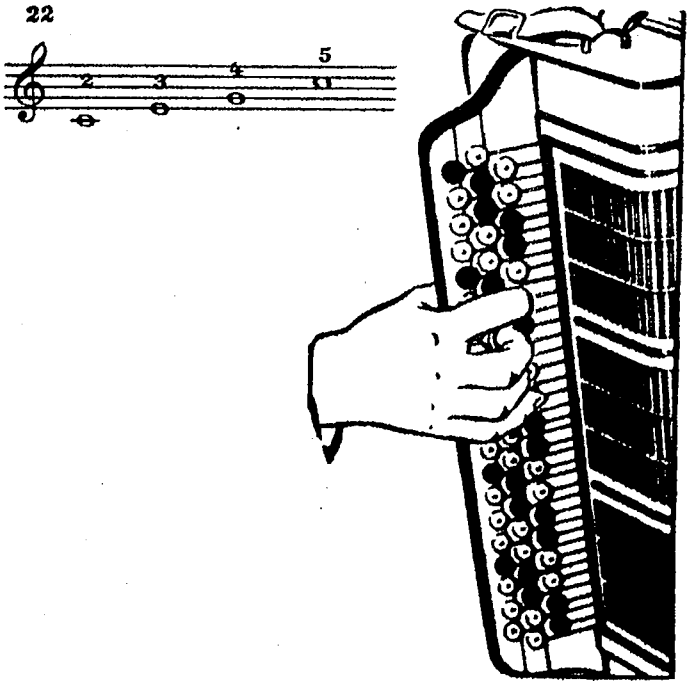
II тип позиций. При исполнении аккордов, октав, интервалов, арпеджио локоть более опущен вниз и приближен (но не прижат) к корпусу исполнителя, чем в I типе позиции. Запястье и кисть находятся почти на одном уровне; кисть и пальцы перпендикулярны решетке; ладонь соприкасается с ребром грифа. Пальцы, кроме 1-го, закруглены в большей степени, чем при I типе позиций, и внутри кисти образуется более заметное пространство. 1-й палец может занимать различные положения: при игре четырьмя пальцами он свободно лежит за грифом параллельно 2-му пальцу; при необходимости он может быть вынесен на ребро грифа и соприкасаться с ним подушечкой; при использовании в игре 1-й палец выносится на клавиатуру и соприкасается с клавишей внешней стороной первой фаланги.

23

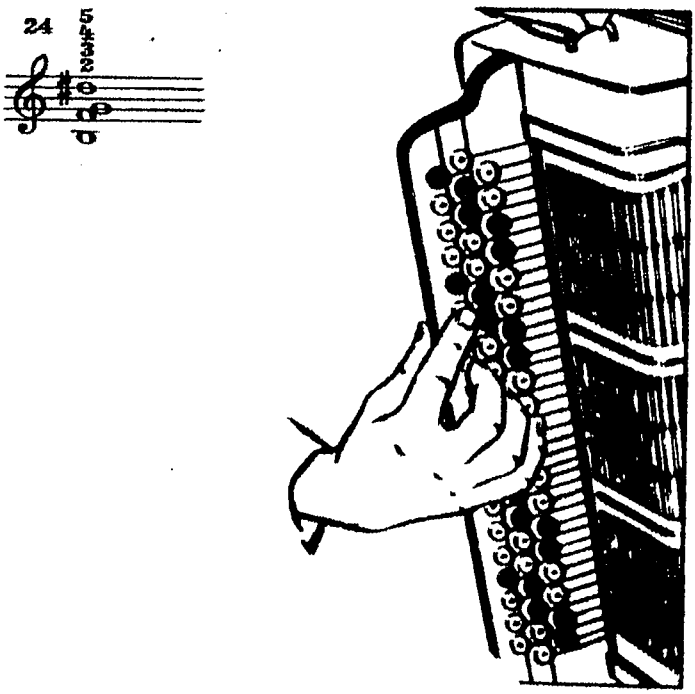


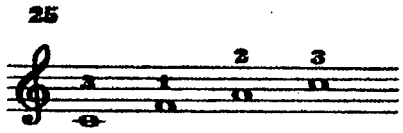
III тип позиций. При исполнении аккордов и полифонической фактуры в широком расположении (когда, например, 1-й или 2-й палец находится в III ряду, а 5-й палец — в I), длинных арпеджио (с применением 1-го пальца) локоть опускается и приближается, но не прижимается к корпусу играющего; запястье опущено ниже кисти, в результате чего кисть и пальцы обращены вверх. 1-й палец находится либо на ребре грифа, либо на клавиатуре.

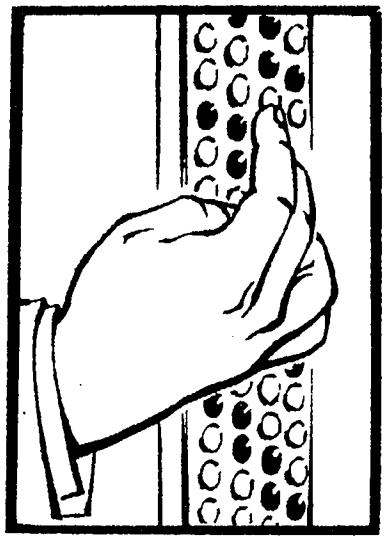
22



24







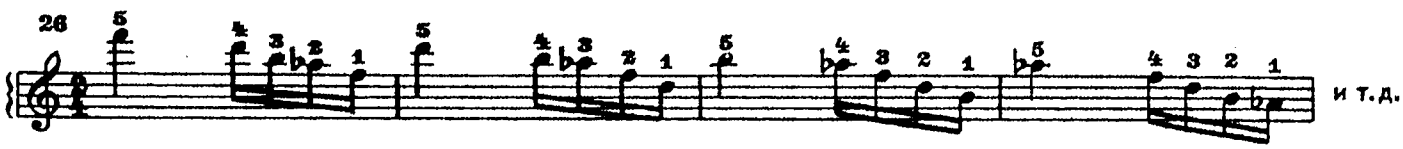
Введение в игру 1-го пальца

Вынесение 1-го пальца из-за грифа на клавиатуру в первоначальном периоде освоения инструмента связано с некоторыми трудностями: несколько нарушается контакт руки с клавишами, затрудняется ориентация на клавиатуре, правая рука выключается из процесса управления мехом, положение инструмента становится менее устойчивым.

Использование в игре 1-го пальца не всегда вызывается объективной необходимостью. Многие виды фактуры успешно исполняются четырьмя пальцами с наилучшими художественными результатами. Задача педагога заключается в том, чтобы привить ученику навыки целесообразного сочетания различных аппликатурных вариантов, умелого использования преимуществ четырех- и пятипальцевой аппликатуры на основе тщательного анализа фактуры, художественных задач и учета индивидуальных особенностей рук ученика. Поэтому вводить 1-й палец в игру рекомендуется лишь тогда, когда учащийся прочно усвоит основные правила посадки и постановки, окрепнет физически и получит навыки ощущения клавиатуры

Кроме того, педагогу при решении вопросов, когда и как вводить 1-й палец в игру, надо иметь в виду следующее. Во-первых, применение 1-го пальца способствует развитию техники баяниста: позволяет успешно преодолевать многие аппликатурные трудности; дает возможность исполнять правой рукой аккорды в широком расположении в пределах двух октав; способствует качественному исполнению интервальных и аккордовых последовательностей штрихом legato; позволяет ярко раскрывать полифоническое голосоведение, так как 1-й палец отличается от остальных своеобразием движений — далеко отводится от них, свободно подкладывается под ладонь. С другой стороны, он короче других пальцев, менее подвижен и устойчив в силу иного своего положения по отношению к плоскости клавиатуры. Поэтому, прежде чем использовать его в исполнении художественных произведений, необходимо выработать некоторые специальные навыки.

Первый из них — выведение 1-го пальца из-за грифа на клавиатуру и обратное движение; второй — взаимодействие 1-го пальца с остальными без подкладывания и перекладывания; третий — освоение приемов подкладывания и перекладывания. Для решения этих задач педагог должен использовать как инструктивный, так и художественный материал. Предлагаем упражнение для привития навыка выведения 1-го пальца из-за грифа и обратного движения:

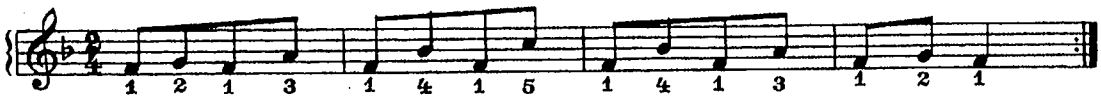


с 5100 к

При исполнении этого упражнения рука находится в положении, соответствующем II типу позиций; в момент нажатия клавиши 5-м пальцем 1-й палец — за грифом; при нисходящем движении 4-го и 3-го пальцев 1-й постепенно выводится на клавиатуру; при нажиме клавиши 2-м пальцем 1-й должен коснуться последующей клавиши, а затем нажать ее. В начале следующего такта, в момент смены позиции, когда 5-й палец задерживается на четверти, 1-й переносится в исходное положение — за гриф. Далее этот цикл движений повторяется в каждой позиции.

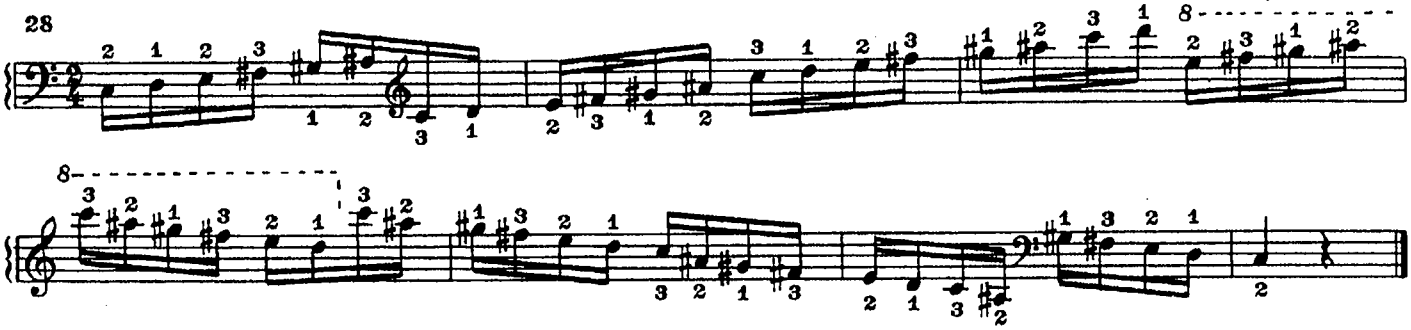
Для выработки взаимодействия 1-го пальца с остальными можно использовать упражнения, подобные следующему:

27



А вот пример использования целотонной гаммы для отработки приемов подкладывания и перекладывания:

28

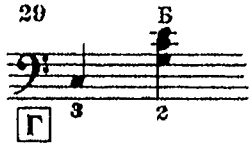


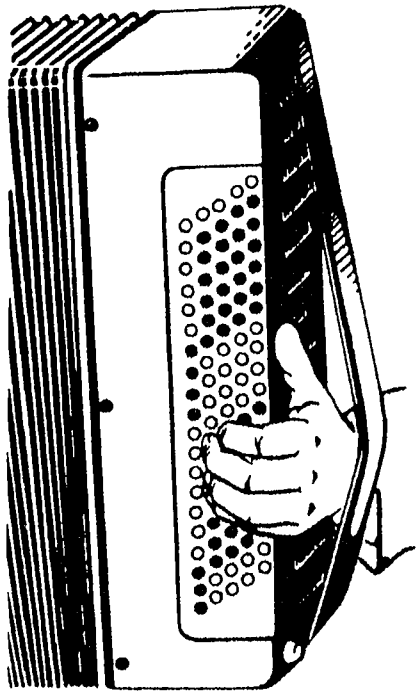
Применение 1-го пальца наиболее удобно в крайних рядах клавиатуры и наименее удобно в рядах, лежащих ближе к решетке[1].

Типы позиций левой руки при игре на готовом звукоряде

I тип позиций характерен для исполнения партии простого аккомпанемента. Расположение басов и одноименных аккордов по поперечным рядам (диагоналям) требует следующего положения кисти и пальцев: рука опирается на край решетки основанием 1-го пальца и ребром ладони; 3-й палец стоит на басовой клавише основного ряда; 2-й — на одноименной аккордовой клавише. Между ладонью и краем решетки должно оставаться некоторое пространство; запястье слегка опущено и находится ниже кисти; кисть и пальцы обращены вверх.

29



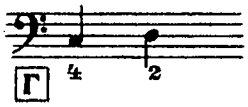


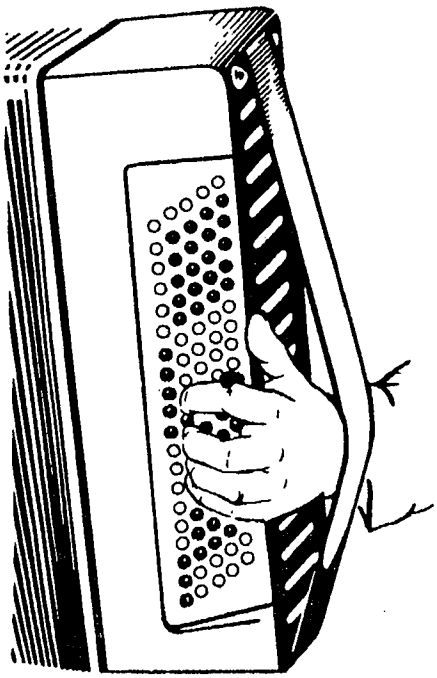
[1] См.: Гвоздев П. Работа баяниста над развитием техники. — В кн.: Баян и баянисты. М., 1970, с. 24, 46; Ризоль Н. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне. М., 1977.

с 5100 к

II тип позиций. При исполнении гаммообразных последовательностей в басовых рядах рука опирается основанием ладони на край решетки. Запястье и кисть находятся примерно на одном уровне; направление кисти и пальцев перпендикулярно вертикальным рядам клавиатуры. Допустимо слегка выдвигать 1-й палец из-за края решетки.

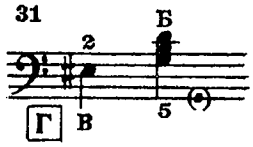
30

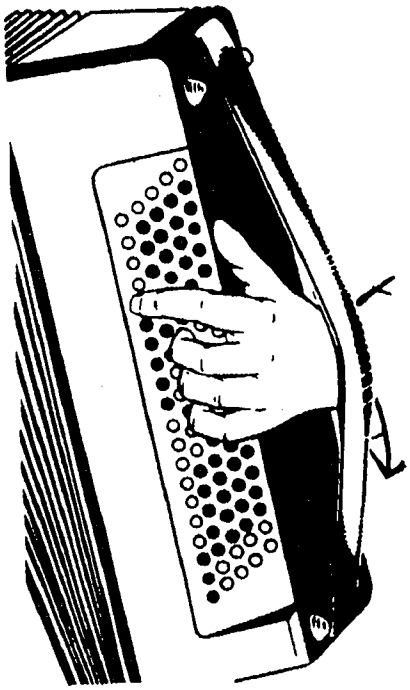




III тип позиций. В этом положении рука находится при исполнении сочетаний и последовательностей, требующих широкой растяжки между 2-м пальцем, нажимающим басовую клавишу основного или вспомогательного ряда, и 5-м, направленным к далеко отстоящей вниз клавише аккорда. Кисть между 2-м и 5-м пальцами растягивается, пальцы и кисть обращены вниз, запястье приподнято над кистью. Допускается большее выдвижение 1-го пальца из-за края решетки, чем в предыдущем случае.

31





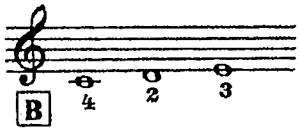
В игре на готовом звукоряде 1-й палец практически не участвует.

Исполнение гармонических оборотов, находящихся на значительном расстоянии один от другого, осуществляется быстрым броском всей руки, сменой позиции. Пальцы и кисть принимают соответствующее типу позиции положение в момент скачка.

Типы позиций левой руки при игре на выборном звукоряде

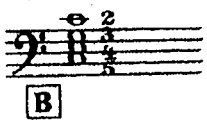
I тип позиций. При исполнении гаммообразных последовательностей 1-й палец и ребро ладони составляют опору руки. Они скользят по краю решетки, следуя за движением играющих пальцев. Кисть находится выше запястья; пальцы и кисть направлены вверх.

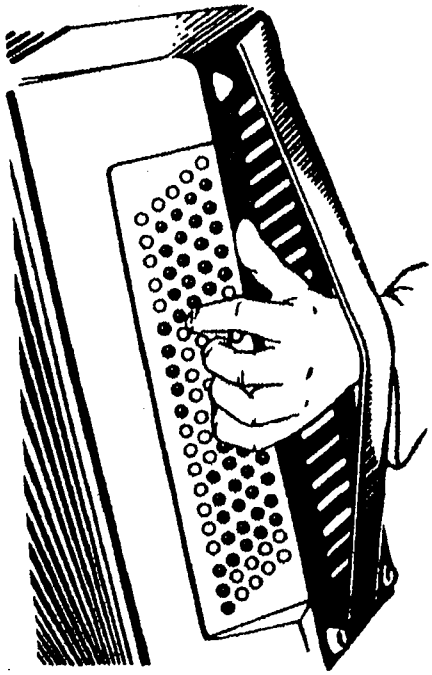
32



II тип позиций. В этом положении рука находится при исполнении аккордов, октав, коротких арпеджио. Ладонь ложится на край решетки; запястье и кисть — на одном уровне; 1-й палец выдвигается из-за края решетки (в дальнейшем это облегчит введение его в игру).

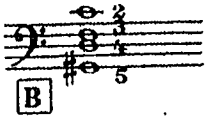
33





III тип позиций применяется при исполнении аккордов и мелодических последовательностей, когда, например, 5-й палец нажимает клавишу в III ряду, а 2-й — в I. Пальцы и кисть обращены вниз; запястье изгибается и находится выше кисти; 1-й палец выдвигается к крайнему ряду.

34



Участие 1-го пальца непосредственно в игре на выборном звукоряде не только допустимо, но в ряде случаев просто необходимо[1]. Заметим, что использование позиции I типа удобнее в верхней части клавиатуры, а III типа — в нижней.

[1] См.: Беляков В., Стативкин Г. Аппликатура для готово-выборного баяна. М., 1978.

с 5100 к

4. РАБОТА НАД ТЕХНИКОЙ. АППЛИКАТУРА

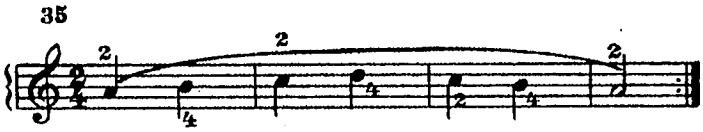
В широком смысле слова техника является материальной стороной исполнительского искусства, важнейшим средством передачи художественного содержания произведения. В узком смысле технику можно определить как предельную точность и быстроту пальцевых движений. На материале гамм, арпеджио, упражнений и этюдов приобретаются и отрабатываются двигательно-игровые навыки — взаимодействие всех частей рук, координация движений — и, следовательно, умение свободно использовать звуковые и технические возможности баяна.

Развитие техники в значительной мере зависит от природных способностей ученика. Но и учащиеся со средними исполнительскими данными могут достичь высокого технического мастерства при условии правильно организованной, систематической работы, настойчивости и целеустремленности.

Подготовительная работа к игре гамм правой рукой

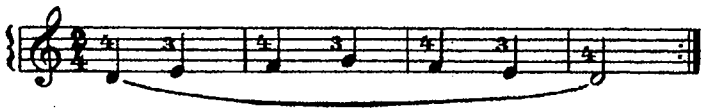
Освоение инструмента и совершенствование игровых навыков невозможны без изучения и исполнения гамм. Сначала гаммы играются в медленном темпе, ровными длительностями, с плавными переходами от одного звука к другому — legato. Успешное исполнение гамм во многом зависит от подготовки учащегося к этому виду работы на материале упражнений. Вот одно из них:

35

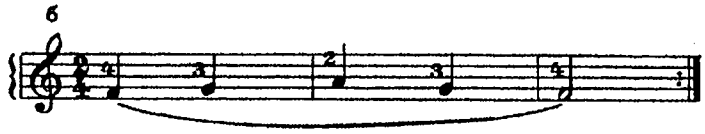


2-й палец нажимает клавишу *ля*, а 4-й, касаясь поверхности клавиши *си*, подготовлен для нажима. Нажим 4-м пальцем клавиши *си* сопровождается постепенным поднятием 2-го пальца с клавиши *ля* (подобно действию чаш весов) и быстрым переносом его на клавишу *до* для соприкосновения с ней. Далее в этом и следующих упражнениях движения пальцев повторяются. Так вырабатывается связное звучание — legato.

36а



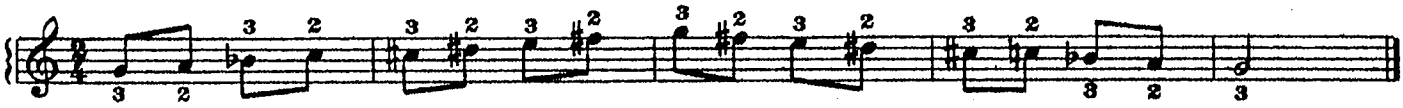
б



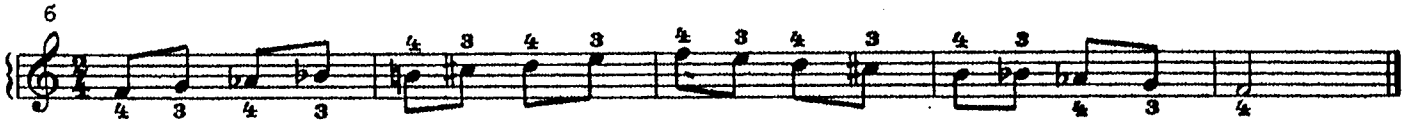
В этих примерах даны наиболее характерные положения пальцев правой руки для исполнения гаммы до мажор.

Прежде чем приступить к освоению гамм соль и фа мажор, рекомендуется отработать штрих legato на следующих четырех упражнениях:

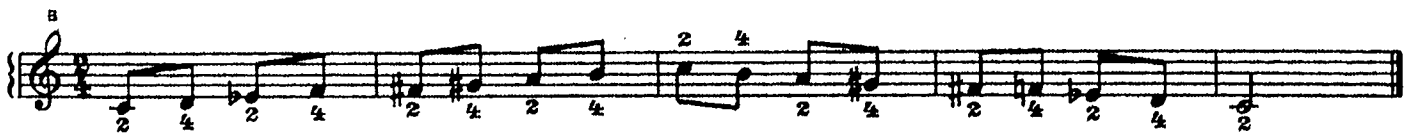
37а



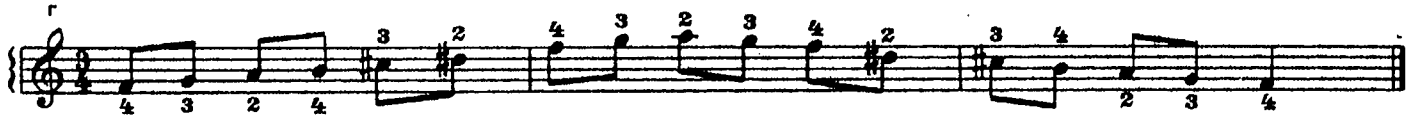
б



в



г



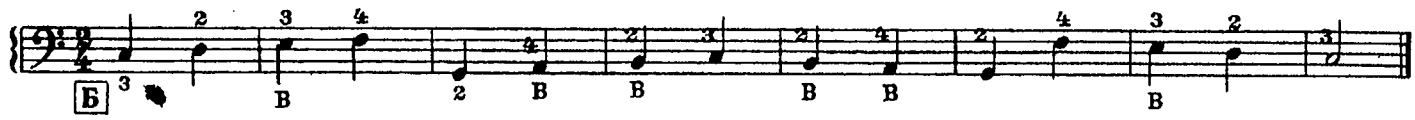
Во время исполнения мажорных гамм правая рука находится в позиции I типа, за сохранением которой необходимо постоянно следить. 2, 3-й и 4-й пальцы располагаются соответственно по рядам клавиатуры. 5-й палец в игре не участвует, свободно сопутствуя 4-му. Запястье находится над ребром грифа, оно несколько приподнято по сравнению с кистью руки, кисть обращена пальцами вниз. Во время игры пальцы сохраняют полусогнутое положение. 1-й палец свободно скользит по обратной стороне грифа, он должен быть параллелен 2-му пальцу.

Мажорная гамма в басовых рядах левой клавиатуры

Мажорная гамма в басовых рядах может быть исполнена несколькими вариантами аппликатуры. На первых порах целесообразно придерживаться того варианта, который основан на использовании более сильных пальцев: 2, 3-го и 4-го. Рука находится в позиции II типа.

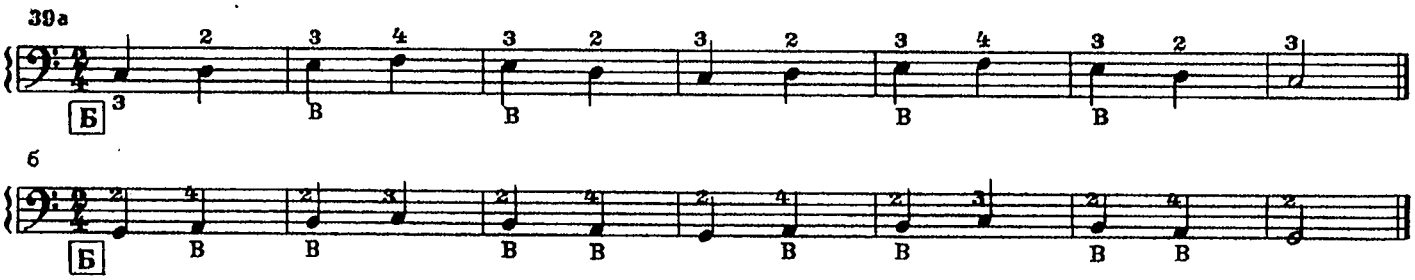
Гамма до мажор

38



Но прежде чем приступить к исполнению гаммы целиком, полезно поиграть в качестве упражнений отдельные ее участки — тетрахорды:

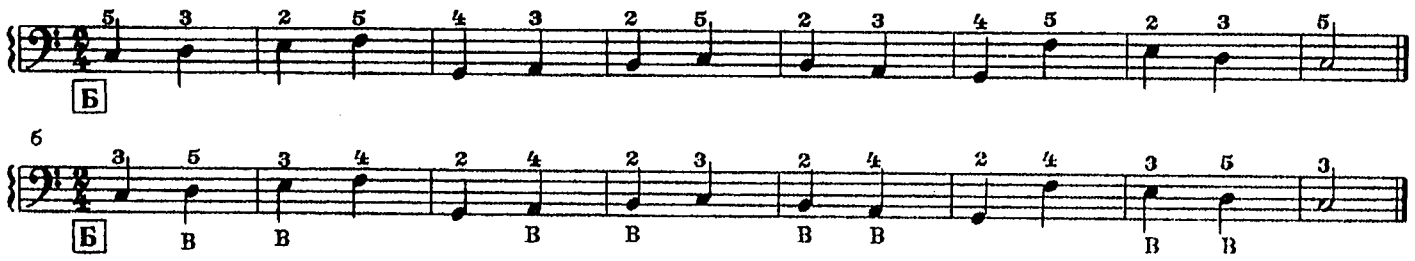
39а



В дальнейшем, с целью равномерного развития всех пальцев, можно использовать иную аппликатуру:

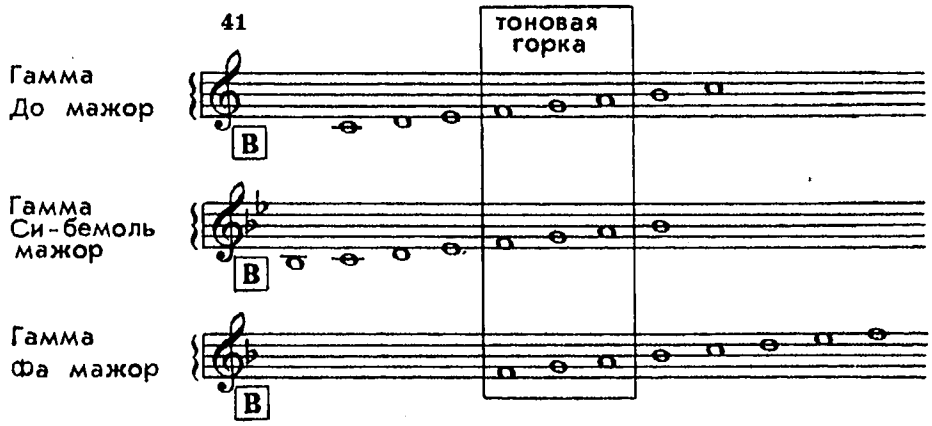
Гамма до мажор

40а



Особенности аппликатуры гамм на выборной клавиатуре

Выборный звукоряд построен по такому же принципу, как и правая клавиатура. Казалось бы, логично перенести аппликатурный принцип правой руки — каждому пальцу свой ряд — на левую руку. Однако более узкая, чем в правой клавиатуре, мензура, а также многообразные функции левой руки затрудняют ее перемещение вдоль клавиатуры. Особенно труден для исполнения участок гаммы называемый «тоновой горкой».



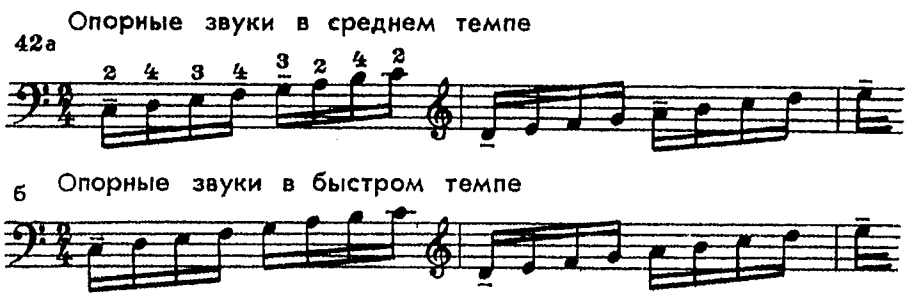
Во время игры этой последовательности «традиционной» аппликатурой кисть предельно поворачивается вверх, и в запястье руки могут возникнуть болевые ощущения. Поэтому для исполнения гамм в выборной клавиатуре рекомендуется иной, более рациональный принцип сочетания «традиционной» и позиционной аппликатуры[1] (см. таблицу гамм и арпеджио).

Основные требования к исполнению гамм и арпеджио

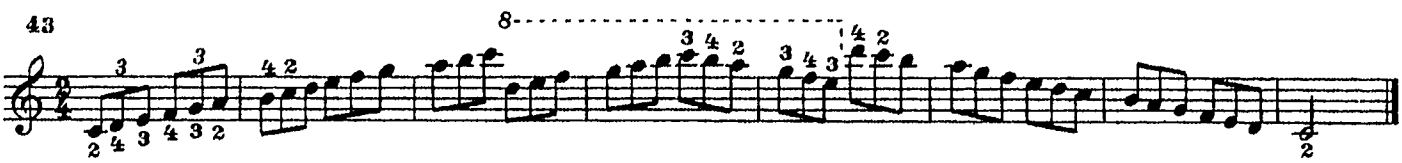
Успех работы над техникой обуславливается выбором правильного метода. Игра гамм и арпеджио без связи с конкретной звуковой задачей бесполезна. Развитие техники идет успешно лишь в том случае, если учащийся при каждом проигрывании гаммы или арпеджио решает определенную музыкальную задачу, контролирует слухом характер звучания, соблюдение динамических оттенков, штрихов, ритма: это приводит к возникновению в коре головного мозга рефлекторных связей, благодаря которым вырабатывается автоматизм игровых движений.

Надо уметь исполнять гаммы и арпеджио различными способами звукоизвлечения. Но предпочтение следует отдать приему нажима и штриху legato, так как нажим более всего развивает технику пальцев, а legato дает полную баянную звучность. При игре legato пальцы не поднимаются высоко над клавишами — следовательно, экономятся силы и время, легче добиться беглости исполнения.

Играть гаммы надо в определенном размере, выдерживая длительности. В медленном темпе вес руки переносится с клавиши на клавишу, поэтому каждый звук является опорным. В среднем темпе опорными будут звуки, совпадающие с каждой долей такта, а в быстром — совпадающие с сильной долей такта. Например:



Триолями лучше исполнять гаммы в пределах трех октав. Тогда опорные звуки будут совпадать со смысловыми акцентами гамм.



[1] См.: Семенов В. Формирование технического мастерства исполнителя на готово-выборном баяне. — В кн.: Баян и баянисты. Вып. 4. М., 1978.

с 5100 к

В коротких арпеджио для совмещения опорных звуков и смысловых акцентов нужно несколько изменять последовательность звуков в тех группах, которые находятся перед самым высоким и самым низким звуком.

44

Распространенной ошибкой при исполнении длинных и коротких арпеджио является смещение опорного звука: вместо первой ноты группы подчеркивается последняя. Чтобы избежать этого, опорный звук следует выделять более сильным акцентом и активным движением пальца.

45а

б

Гаммы, исполняющиеся обеими руками, рекомендуется играть в параллельном, противоположном и смешанном движении.

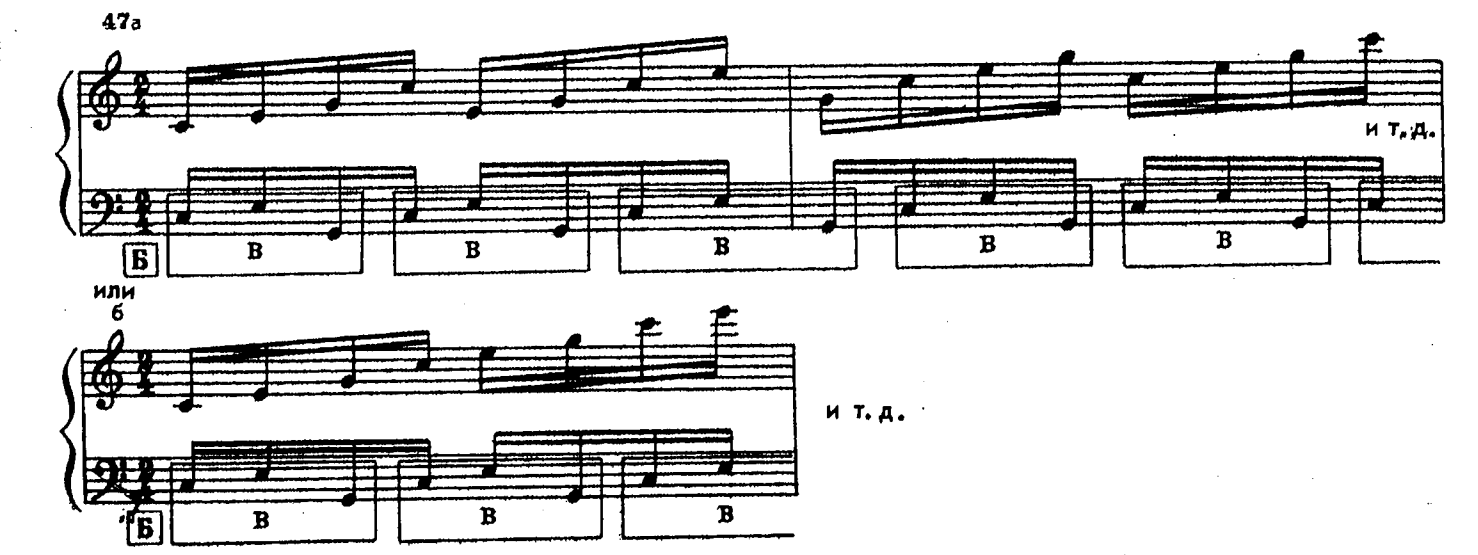
Гамма в параллельном движении

46а

Гамма в противоположном движении

Гамма в смешанном движении

Исполнение на готовом баяне арпеджио обеими руками не целесообразно, так как басовые звуки левой клавиатуры ограничены одной октавой и, следовательно, движение пальцев левой руки по трем клавишам без перемещения не ведет к выработке какого-либо полезного навыка, а лишь затрудняет движения правой руки.

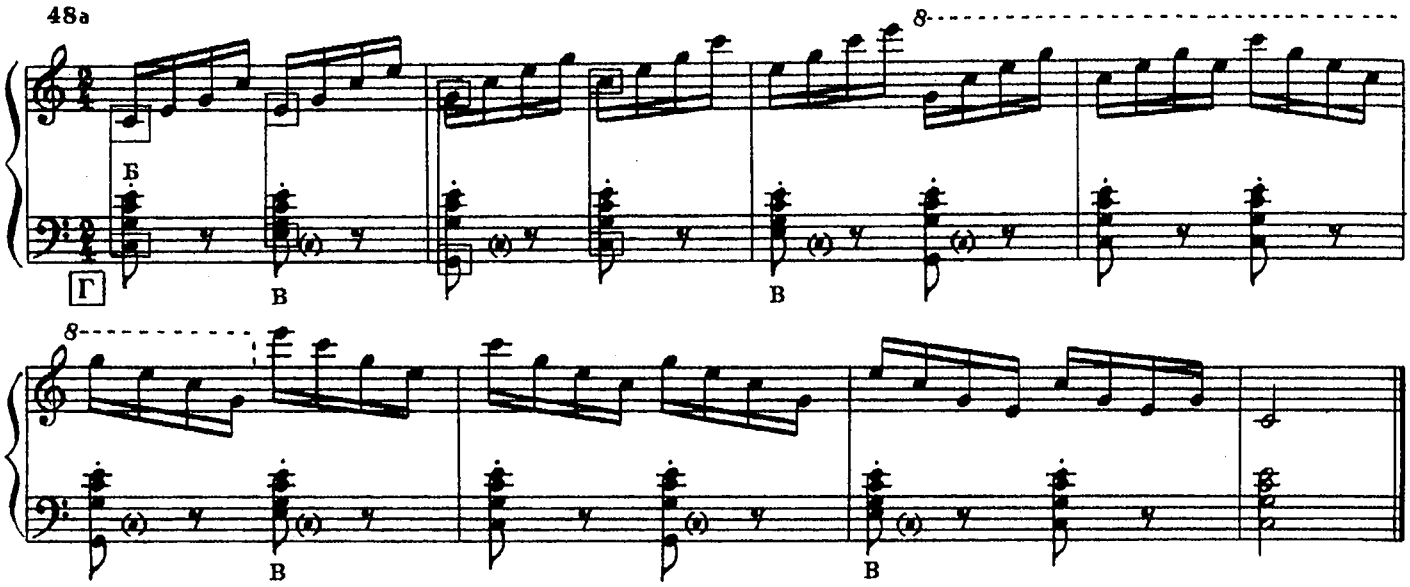


с 5100 к

Для четкой метрической организации опорный звук рекомендуется подчеркивать басом вместе с аккордом, причем бас должен дублировать звук правой кравиатуры.

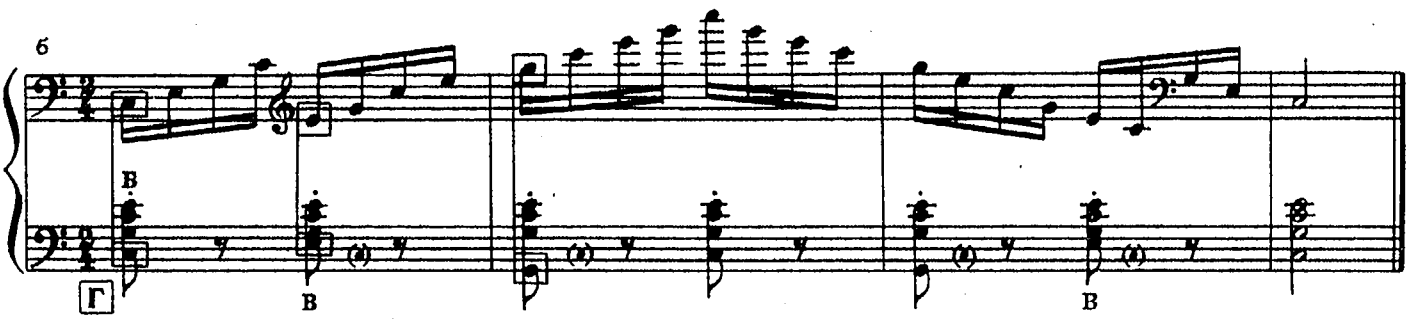
Короткое арпеджио

48а



Длинное арпеджио

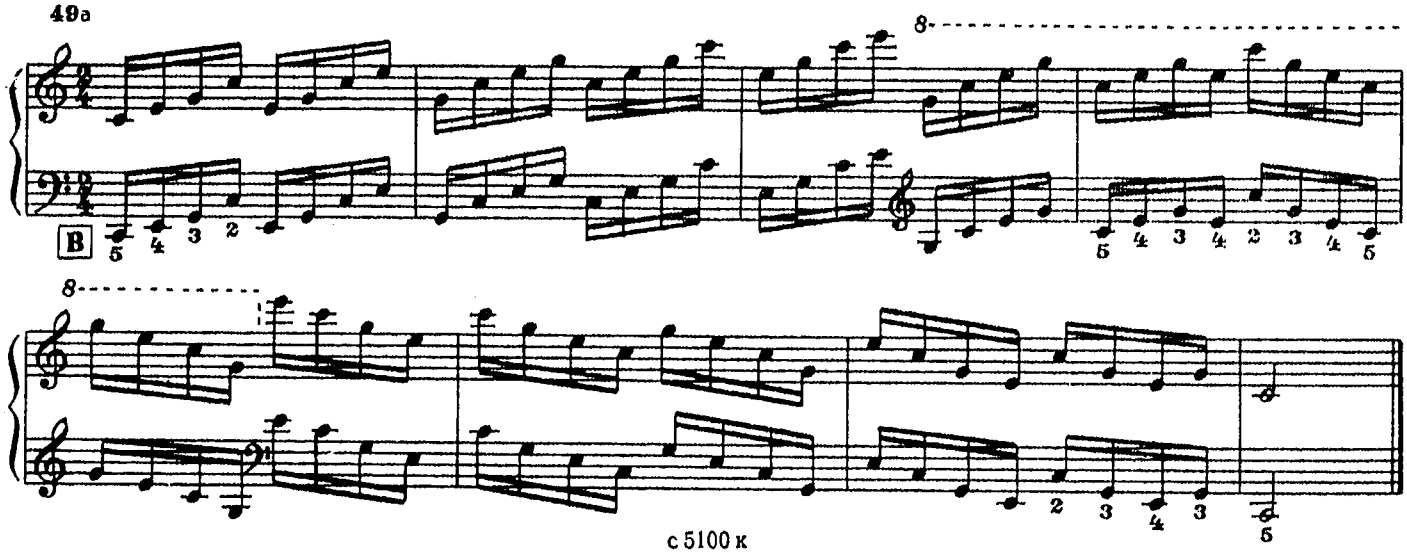
6



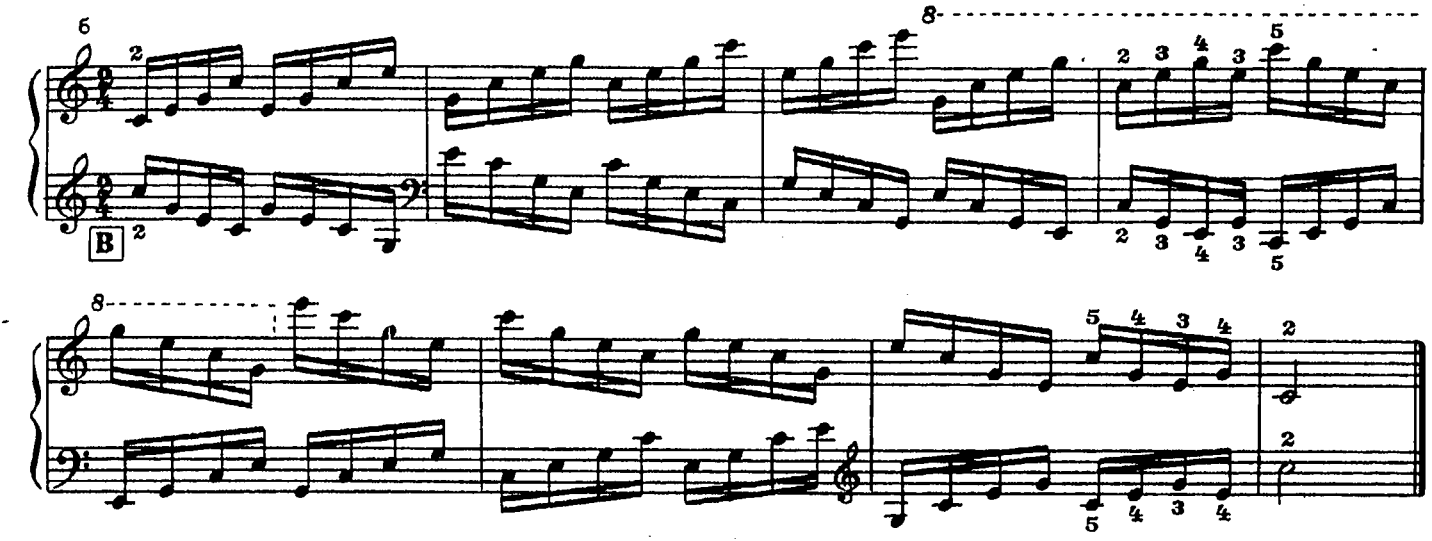
На выборном баяне короткие арпеджио необходимо играть в параллельном и противоположном движении, а также в различных интервальных соотношениях обращений трезвучия с учетом диапазона выборного звукоряда. Например:

Короткое арпеджио в параллельном движении

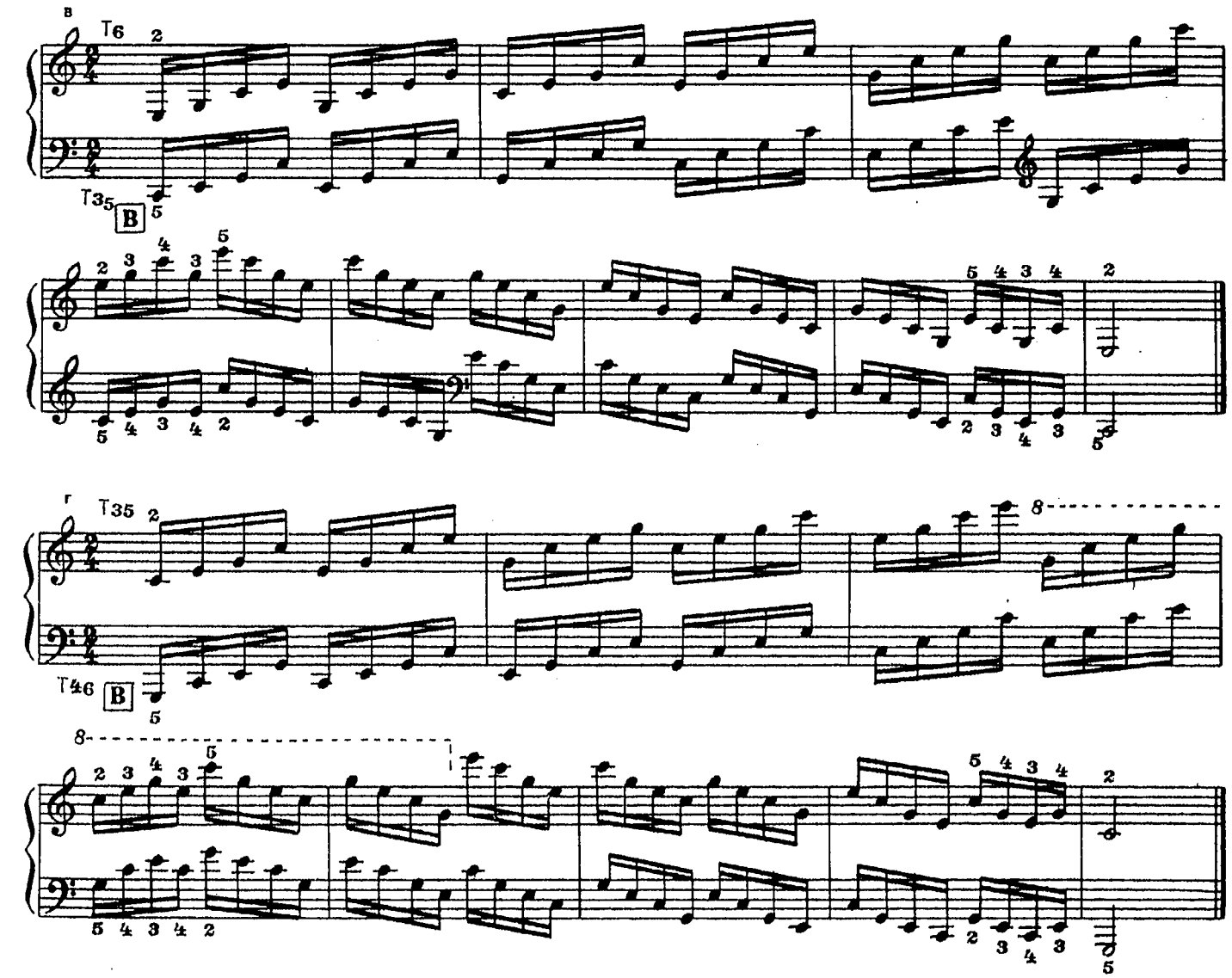
49а



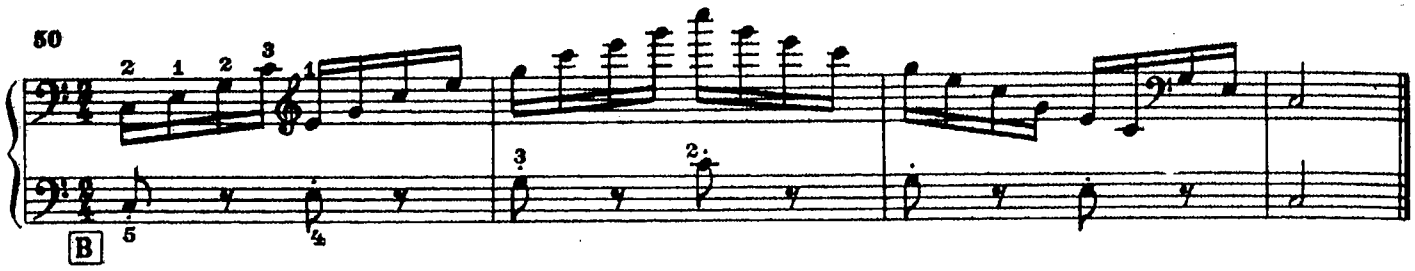
Короткое арпеджио в противоположном движении



Короткое арпеджио в интервальном соотношении

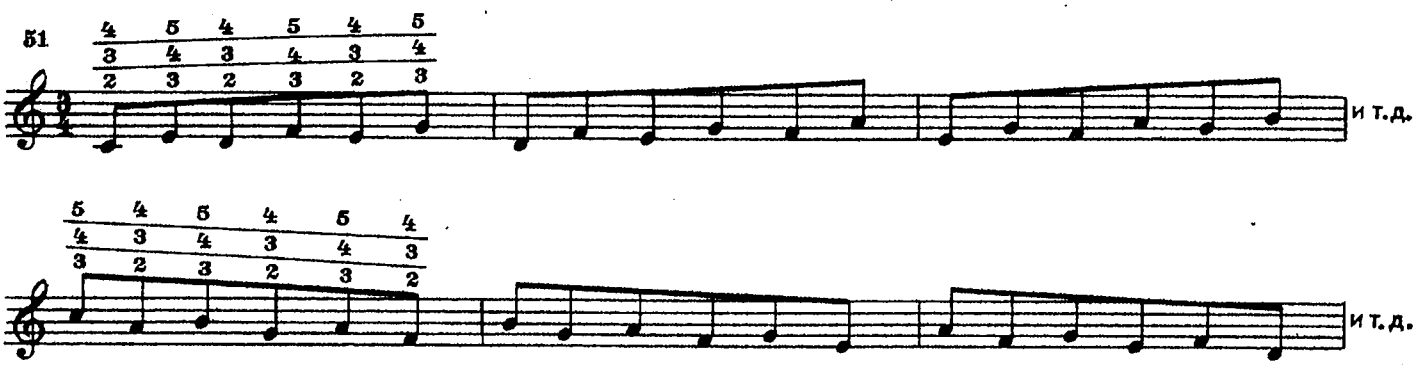


Игра длинных арпеджио в левой выборной клавиатуре представляет значительную трудность— это связано с неестественными поворотами кисти и быстрой сменой позиций. Поэтому при исполнении их обеими руками на первых порах обучения в левой клавиатуре рекомендуется подчеркивать опорный звук.



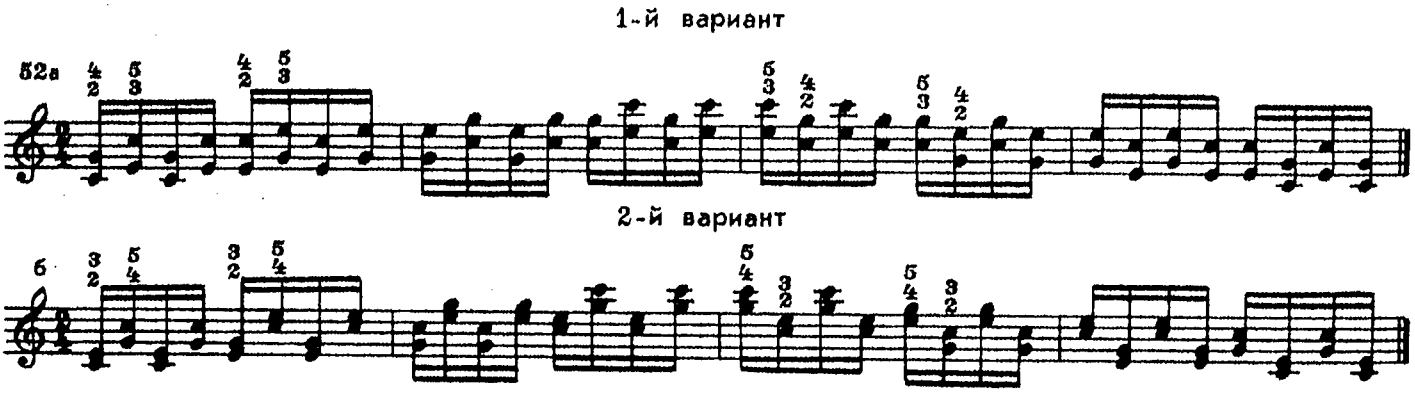
Упражнения на различные элементы техники

В работе над развитием техники ученика большую роль играет умение педагога так строить различные упражнения, чтобы они основывались на тех элементах техники, которые вызывают наибольшее затруднение у ученика. Например, пальцы у всех людей неравноценны по своей подвижности и силе, но в различной степени. В связи с этим в приводимом упражнении предлагаются три варианта аппликатуры:



Можно проигрывать это упражнение поочередно всеми вариантами аппликатуры, либо работать над одним или двумя вариантами — это обуславливается особенностями руки ученика.

Педагог (или даже сам учащийся по заданию педагога) может создавать различные виды упражнений на одном и том же звуковом материале и затем избирать наиболее необходимые из них. Вот, например, в различных вариантах упражнение для приобретения независимости движений пальцев при исполнении интервалов и аккордов, построенное на звуках до-мажорного трезвучия:

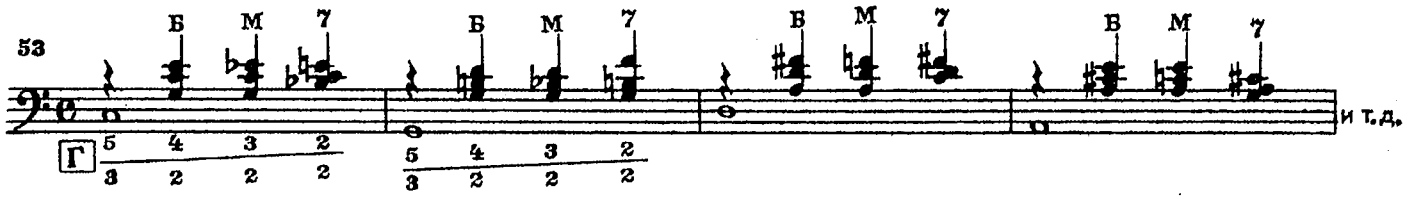


3-й вариант

4-й вариант

Роль левой руки баяниста, играющего на готовом баяне, давно уже перестала сводиться только к простому аккомпанементу. Хотя левая готовая клавиатура и ограничена конструктивно, но на ней возможно исполнение сложных по фактуре, гармонии и ритму фигураций, а также проведение мелодических линий в низком регистре. В работе над техникой левой руки необходимо добиваться равномерного развития всех играющих пальцев.

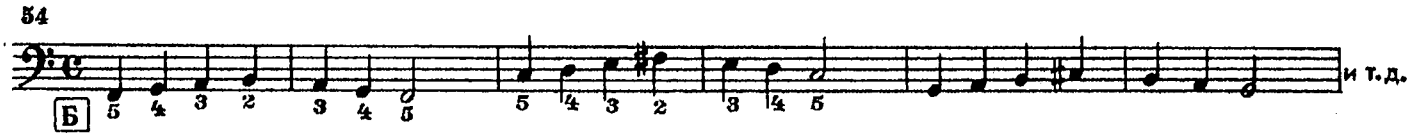
53



Первый вариант аппликатуры в данном упражнении преследует цель равномерного развития пальцев, а второй — способствует выработке необходимого навыка свободного перемещения 2-го пальца по клавишам аккордовых рядов.

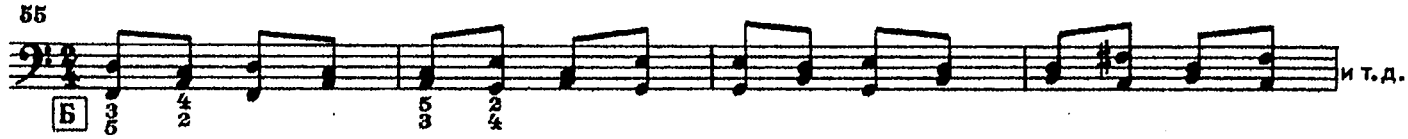
Гаммообразные последовательности в басовых рядах левой клавиатуры связаны с движением пальцев по одному ряду через клавишу. Развитию этого навыка поможет, например, следующее упражнение:

54



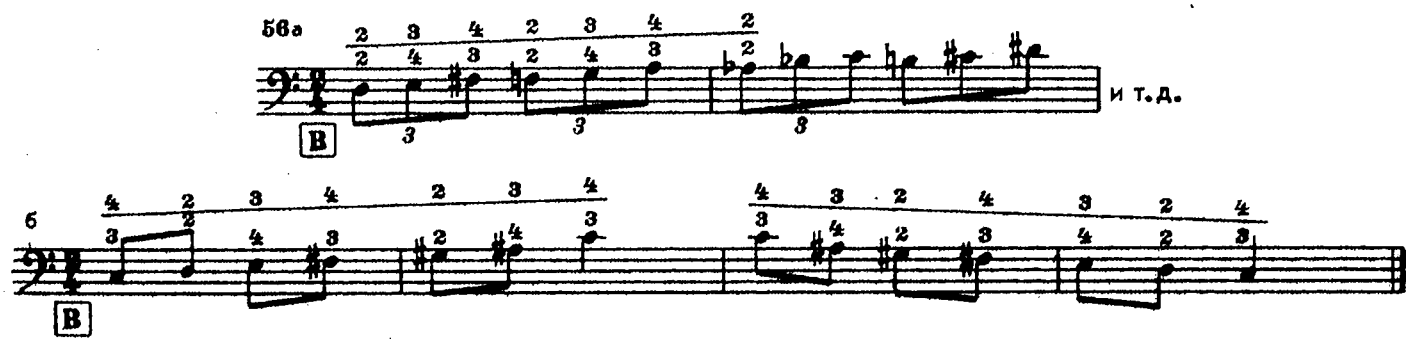
Выработке независимых движений пальцев левой руки, необходимых при исполнении гамм в басовых рядах, будет способствовать такое упражнение:

55



Работая над техникой левой руки при игре на выборной клавиатуре, можно использовать те упражнения, которые применялись для правой руки, но с изменением аппликатуры. Например, для выработки навыков свободного движения пальцев в гаммообразных последовательностях (позиция I типа) необходимо прежде всего освоить неудобное положение кисти на «тоновой горке».

56а



Упражнения в процессе работы над произведением

Хорошим средством преодоления технических трудностей в произведении являются упражнения, построенные на элементах технически трудных мест разучиваемого произведения. Такие упражнения могут состоять из наиболее сложного оборота, какого-либо пассажа или включать два-три элемента, следующие в произведении друг за другом. Они будут способствовать выработке координации движений пальцев, помогут найти необходимые и целесообразные игровые движения. Рассмотрим, каким образом строятся подготовительные упражнения к исполнению, например, Вальса Д. Кабалевского (см. раздел III, № 133) на материале самого произведения. Здесь можно ожидать, что у учащегося вызовет затруднение частая смена далеко отстоящих друг от друга готовых аккордов в 10—18-м тактах. Тем более, что в данном случае ориентация по басу невозможна. Для подготовки к преодолению этой трудности полезно поиграть, например, такие упражнения:

57а

6

в

Основная техническая трудность Токкатины Т. Хренникова (см. раздел III, № 131) заключается в исполнении октав. Преодолеть ее помогут упражнения, построенные на вычленении скачков октавами:

58

Выработку навыка скачков, необходимых для исполнения этюда-пьесы А. Лешгорна «Резвушка» (см. раздел VI, № 207), можно осуществить на следующих упражнениях:

59а

Роль этюдов в развитии технических навыков

Включение того или иного этюда в учебную программу может быть обусловлено двумя задачами: 1) освоением и развитием определенного вида техники; 2) подготовкой учащегося к преодолению технических трудностей в художественном произведении.

В первом случае преследуется цель разностороннего технического развития ученика. В его программу последовательно включаются этюды на различные виды техники, причем каждый этюд должен быть несколько выше возможностей учащегося: тем самым обеспечивается его постоянный технический рост.

Во втором случае нужно брать этюды, содержащие тот вид техники и те элементы движений, которые встретятся в произведении, а также близкие характеру самой музыки. По трудности эти этюды не должны превышать уровень технического развития учащегося. Например, можно предложить в качестве подготовительного материала для исполнения «Веселой песни» А. Гедике (см. раздел III, № 125) Этюд Ю. Акимова (см. раздел VI, № 189). Они очень близки по характеру, ритмике, штрихам, динамике, темпам.

5. О КУЛЬТУРЕ ЗВУКА

Баян обладает сочным, певучим и сильным звуком, возможностью динамической гибкости и тончайшей филировки звука. Хороший баянист способен извлекать из инструмента звучность любой интенсивности — от тончайшего *pp* до мощного *ff*, создавать резкие контрасты и передавать постепенные динамические изменения, исполнять различные штрихи с разнообразными нюансами.

Однако звуковые возможности инструмента не могут быть полностью использованы баянистом без овладения техникой и культурой звукоизвлечения. Кроме того, умение найти выразительное звучание зависит от тонкости слуха и эмоциональной чуткости учащегося.

Часто педагоги излишне увлекаются работой над постановочными моментами в младших классах школы и техникой (в узком смысле этого слова) в старших. Слушая баяниста, не овладевшего различными приемами звукоизвлечения, нетрудно заметить, что он обращает мало внимания на осмысливание фразировки, динамики произведения, его игровые приемы однообразны — все звуки извлекаются одним, привычным ему способом. Ясно, что в этом случае невозможно воспроизвести необходимое звучание и раскрыть содержание пьесы.

Длительность, динамика и характер звука регулируются посредством меха с одновременным нажатием клавиши. А интенсивность, характер и границы движения меха определяются фразировкой, нюансировкой, штрихами. Каждое движение меха должно способствовать раскрытию содержания исполняемой пьесы.

Подготовленный баянист владеет многообразными приемами ведения меха. В начальной же стадии обучения надо освоить три основных типа движения меха.

1. *Ровное движение.* Оно обусловлено необходимостью получения ровной, одинаковой звучности и достигается неизменной скоростью ведения меха, постоянным одинаковым усилием левой руки.

60

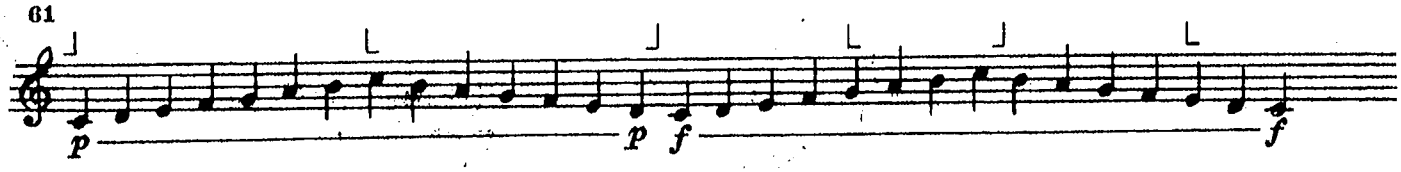
p ——————— *p*

или

f ——————— *f*

Распространена ошибка, заключающаяся в том, что учащийся не сохраняет одинаковой звучности при смене направления движения меха. Педагог должен следить за тем, чтобы в моменты смены меха не было динамических «толчков», а усилие левой руки ученика при разжиме и сжиме было одинаковым.

61



2. *Ускорение или замедление* движения меха обусловлено необходимостью получения равномерного усиления или ослабления звучности (crescendo или diminuendo).

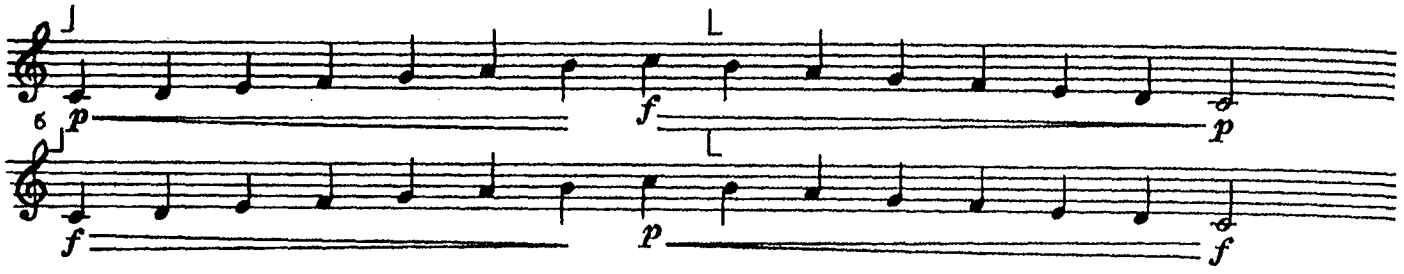
62

p ——————— *f* или *f* ——————— *p*

с 5100 к

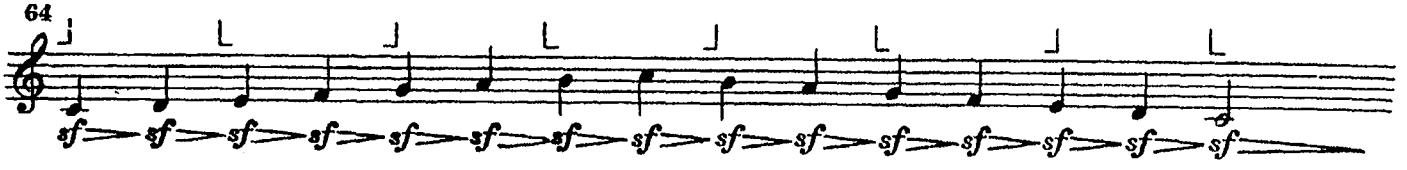
Характерной ошибкой является слишком резкое crescendo или diminuendo. Педагогу следует обратить внимание ученика на постепенное и постоянное увеличение или уменьшение прилагаемого к меху усилия левой руки.

63а



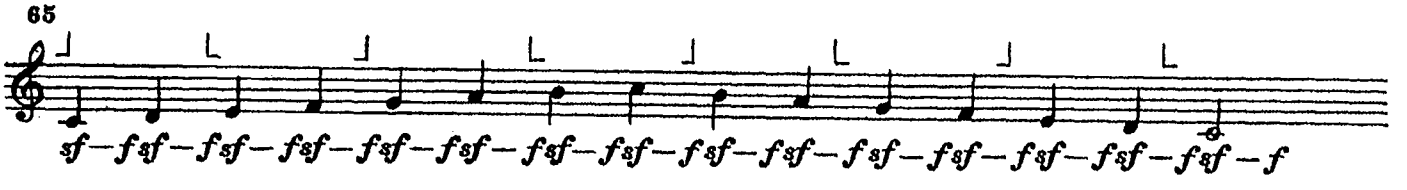
3. *Меховой рывок.* Этим приемом достигается sforzando. Учащиеся, как правило, сравнительно легко усваивают sforzando, если затем идет diminuendo.

64



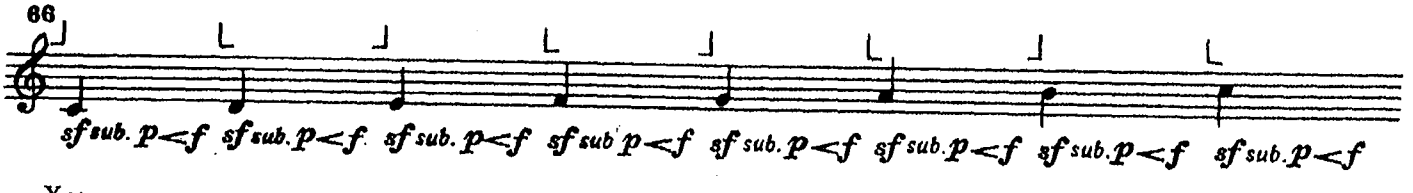
Гораздо труднее отработать динамическое ударение с последующим сохранением силы звучности. Этому будет способствовать ровное, напряженное движение меха после рывка.

65



Еще более сложным навыком является сочетание sforzando с последующей филировкой звука на crescendo. Такое звучание достигается последовательным изменением динамики на одном звуке: sforzando — subito piano — crescendo — forte.

66



Характер звучания зависит не только от ведения меха, но и от различных способов прикосновения пальцев к клавишам, или туше. Эта зависимость качества звука от различных способов туше, на первый взгляд, скрыта тем, что на баяне можно изменять динамику только скоростью и характером движения меха. Однако такой звук, не обладающий определенной окраской, не является художественным. Баянист должен всегда иметь в виду оба фактора: только умелое сочетание различных приемов туше и ведения меха приведет к выразительному звучанию.

На начальном этапе обучения из всего многообразия способов туше следует выделить три основных.

1. *Нажим.* Этим способом достигается исполнение штриха legato. Рука находится в постоянном контакте с клавиатурой при последовательной работе нескольких пальцев: когда один палец держит клавишу, другой, касаясь поверхности следующей клавиши, готов для нажима; нажим последующего пальца сопровождается поднятием предыдущего с клавиши. Опора руки переносится с пальца на палец, с клавиши на клавишу. Ощущение опоры руки на клавиатуру освобождает ее от излишнего напряжения и скованности. Звучание становится непрерывным, слитным.

Нажим может быть неполным, когда клавиша погружается не до упора, а частично. Неполный нажим применяется для получения завуалированной звучности. Эта разновидность приема довольно сложна, и ее не рекомендуется использовать в начальном периоде обучения.

2. *Удар* — один из основных способов звукоизвлечения штриха staccato. Он может быть выполнен маховым ударом пальца, маховым ударом кисти, одновременным замахом кисти и пальца. Каждая из разновидностей применяется в зависимости от характера произведения.

Специфической разновидностью этого приема является легкий пальцевой удар: воздействие пальцев на клавиши прекращается как бы на полпути (подобно неполному нажиму). Этот способ используется в произведениях виртуозного характера, требующих легкости звучания, и для получения штриха staccatissimo.

3. *Толчок* применяется для получения более протяженного, тяжелого staccato и non legato. После погружения клавиши до упора палец кистевым движением отталкивается от нее. Толчок используется также при снятии залигованных последовательностей перед staccato и паузами.

6. РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Учащийся формируется как музыкант в процессе обучения игре на инструменте. Основой обучения является работа над художественным произведением. Именно здесь ученик приобретает знания, умения и навыки, необходимые для его дальнейшего развития, и главное — умение самостоятельно изучать произведение.

Несмотря на многообразие музыкальной литературы, работа над всяким произведением основывается на общих принципах. Весь процесс этой работы можно разделить на три этапа, которые в практике тесно связаны между собой — порой трудно выявить, где кончается один и начинается другой. Но для более четкого определения частных задач и конечной цели работы над произведением вполне оправдано такое условное разделение:

1) знакомство с произведением;
2) освоение выразительных и технических средств;
3) работа над раскрытием художественного содержания произведения в целом.

На первом этапе основной задачей является создание общего представления о произведении и эмоциональное восприятие его в целом. Содержание работы — знакомство с материалами о произведении и с самим произведением.

Прежде всего педагог должен рассказать ученику о создателе произведения (будь то композитор или народ); об эпохе, в которую оно возникло; о стилистических особенностях музыкального языка и требуемой манере исполнения; о его содержании, характере, сюжете; основных темпах; о форме, структуре, композиции. Эту беседу следует строить живо, интересно, приводя для иллюстрации произведение в целом и его фрагменты, лучше — в собственном исполнении педагога. Учащимся старших классов можно порекомендовать литературу о композиторе или произведении. Здесь же, во время знакомства с пьесой, педагог должен предупредить ученика о художественных и технических трудностях, с которыми ему предстоит встретиться в ней, и рассказать в общих чертах о путях их преодоления.

Затем учащийся с помощью педагога проигрывает произведение «начерно» по возможности без длительных остановок с начала до конца; если это довольно крупное сочинение, допустимы остановки между большими законченными частями. Иногда педагог предлагает ученику предварительно ознакомиться с наиболее трудными фрагментами, пассажами, скачками, аппликатурными сложностями и т. п.

Уже на первом этапе при черновом проигрывании необходимо обращать внимание ученика на указания характера, темпа, динамики, штрихов. Неизбежные погрешности исполнения в этот момент отмечаются («про себя») педагогом и учеником, но на данном этапе на них пока не следует заострять внимание.

Большую помощь ученику при начальном проигрывании оказывает дирижирование педагога. Не тактирование или счет вслух, а именно дирижирование, которое помогает ученику понять характер произведения. Примерно такое же значение имеет совместное исполнение пьесы учащимся и педагогом. Кроме того, эти приемы не позволяют ученику останавливаться из-за мелких ошибок и, следовательно, способствуют его более цельному восприятию произведения.

Итак, в результате первоначального знакомства с произведением учащийся должен как можно больше узнать о нем, понимать предстоящие технические и художественные задачи, представлять конечное звучание пьесы.

Несмотря на всю важность, первый этап работы непродолжителен: один — три урока.

Самым трудоемким и длительным является второй этап, основная задача которого — отбор выразительных средств и работа над ними. Применение различных способов звукоизвлечения обуславливается авторскими указаниями характера пьесы, темпа, штрихов, динамических и агогических нюансов.

На этом этапе целесообразно работать над произведением по частям. Чем лучше будут отработаны частные детали пьесы, тем легче потом сосредоточить все внимание ученика на создании художественной целостности исполнения. Деление на части должно производиться на основе анализа формы сочинения: надо установить количество и границы частей, периодов, предложений, фраз, а также их ритмоинтонационное сходство или различие. Следует отрабатывать отдельные фразы, объединяя их затем в предложения, периоды. Правильная фразировка — одна из основ выразительного исполнения. Работая над фразировкой, необходимо не только определить границы фраз, но и артикуляцию фразы, звуковое соотношение фраз при объединении их в более крупные построения. Выстраивая артикуляцию каждой фразы, важно установить нахождение ее кульминации, подход к ней и завершение фразы.

с 5100 к

Правильность фразировки, высокое качество звучания и выразительность исполнения зависят от того, насколько хорошо баянист владеет мехом. Кроме того, от владения приемами звукоизвлечения мехом зависит исполнение ряда штрихов (sforzando, marcato, portamento, некоторые виды staccato, tremolo и т. п.). При распределении смены направления движения меха следует исходить прежде всего из художественной целесообразности, затем — индивидуальных особенностей физического строения рук и корпуса ученика; конструкции и качества инструмента.

Как правило, смена движения меха производится на границах фраз и других структурных элементов. Следует подчеркнуть, что в таких случаях момент смены движения меха должен быть заметен на слух. Это как бы естественное дыхание, способствующее выразительному исполнению мелодии.

Смена меха возможна и иногда необходима внутри фраз и даже на одном тянущемся звуке. Вот в этих случаях важна незаметная, плавная смена движения меха, которая не нарушила бы развития музыкальной мысли, не прервала бы ее.

Учащийся должен уметь расчетливо пользоваться во время игры запасом воздуха в мехе баяна, то есть добиваться необходимой силы и качества звучания при экономном расходовании воздуха. Чтобы оградить себя от случайной нехватки воздуха, толчков при смене меха, не следует доводить мех до крайних пределов сжима и разжима.

Особое место на втором этапе работы над сочинением занимает отделка технических трудностей, преодоление которых является основным условием свободы и выразительности исполнения. Сначала надо разобрать технически сложное место: уяснить его фактуру и ее расположение на клавиатурах, определить элементы техники. От этого анализа зависит выбор метода работы над преодолением трудности и, в частности, рациональной аппликатуры. Аппликатуру можно считать правильной, если она способствует реализации художественной задачи, удобна для данного ученика, основана на естественном чередовании пальцев и их нормальной растяжке. Но главное — аппликатура должна способствовать свободному исполнению. Следует использовать только установленную аппликатуру, не допуская даже случайного применения в игре других пальцев, — это послужит залогом быстрого и прочного выучивания технически трудных мест. Правда, прежде чем окончательно установить аппликатуру для данного ученика, можно предварительно испробовать с ним различные ее варианты. Здесь надо напомнить педагогу, что в пьесах и этюдах, включенных в «Школу», выставлена оптимальная аппликатура, которую педагог не только может, но и должен менять с учетом индивидуальных особенностей ученика.

Работа над техническими трудностями проводится, как правило, путем многократных повторений в замедленном темпе небольших, однородных по структуре построений. Замедленный темп позволяет найти и закрепить необходимые игровые движения; кроме того, ученик успевает сыграть уверенно все звуки правильной аппликатурой и, что не менее важно, тщательно проконтролировать слухом качество исполнения. После появления уверенности и некоторого автоматизма движений темп необходимо ускорить, постепенно доводя его до требуемого. Однако если после нескольких проигрываний снова возникнут затруднения, надо вернуться к медленному темпу.

Результатом второго этапа работы должно быть свободное и уверенное владение учеником всеми средствами выражения художественного содержания произведения.

На третьем этапе синтезируется все, что сделано ранее: устанавливается смысловое соотношение фраз внутри предложений, предложений — внутри периодов и периодов — внутри более крупных построений; выявляется главная кульминация произведения, сопряжение с ней частных кульминаций, а отсюда — определяется единая линия развития музыкального материала. Для этого рекомендуется работать над всем произведением либо над его крупными разделами, объединяя их затем в законченное целое.

Чтобы создать стройную композицию и глубоко раскрыть художественный образ музыкального произведения, надо опираться на авторские указания в нотном тексте. К сожалению, встречаются баянисты, которые, стремясь передать индивидуальное отношение к пьесе, грубо их нарушают. Это свидетельствует о недостаточной музыкальной культуре. Верная интерпретация произведения зависит от точного прочтения нотного текста во всех его деталях. Разумеется, у каждого баяниста может быть своя трактовка сочинения и индивидуальная манера исполнения, но это не должно противоречить тому, что записано композитором в нотах.

Деление работы над произведением на этапы — условно, так как она представляет собой единый процесс, в котором неизбежны повторения и возвращения к тому, что было сделано. Так, например, при объединении частей в единое целое, когда уже вся пьеса исполняется в требуемом темпе, возникает необходимость проигрывать отдельные места в медленном темпе, чтобы предупредить неточности и ошибки. Продолжается работа над техническими трудностями, фразировкой, уточняются и совершенствуются приемы звукоизвлечения и т. д.

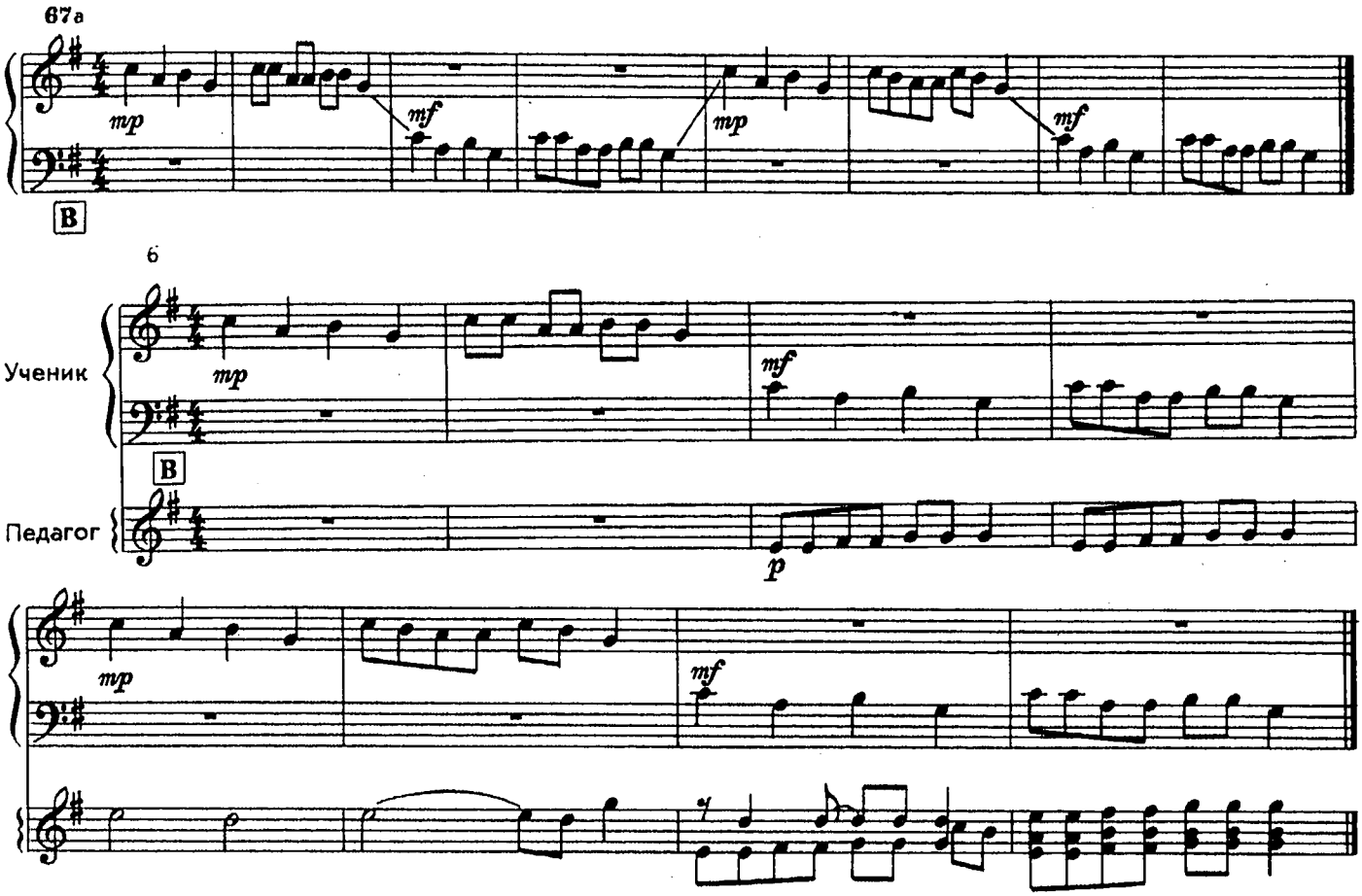
Итак, выявляется основной путь изучения любого музыкального произведения: от общего (создание музыкально-слухового представления о произведении в целом) — к частному (отработка элементов) и опять — к общему, но в новом качестве (создание цельного художественного образа).

Особого внимания и заботы педагога требует изучение полифонических сочинений. Полифония прекрасно звучит на баяне. Но даже наличие виртуозной техники у баяниста не восполняет пробелов в развитии полифонического мышления. Развивать интеллект и слух ученика для постижения полифонической музыки следует постепенно и на большом количестве произведений. И начинать, конечно, надо с самых простейших полифонических пьес, доступных уже ученику 1-го класса школы.

Какие специфические методы работы над полифоническими пьесами можно рекомендовать в школе? Во-первых, проигрывание педагогом ученику не

только всей пьесы в целом, но и каждого голоса в отдельности. Затем — разбор учеником пьесы каждой рукой отдельно; совместное исполнение учеником одного голоса и педагогом — другого (и наоборот); исполнение педагогом всей полифонической ткани пьесы, а учеником — одного из голосов. Очень хороший результат при изучении полифонических пьес (см., например, пьесу П. Лондонова «Собирались во кружок», раздел IV, № 163) дает и такой метод: педагог ставит перед учеником задачу сыграть тему от начала до конца, в каком бы голосе она ни проходила (см. пример № 67 а); затем педагог дополняет тему, исполняемую учеником, игрой подголосков и контрапунктов (см. пример № 67 б). Далее — наоборот: педагог играет тему, ученик — остальные голоса.

67а



Конечно, предложенные приемы работы над полифонией не исчерпывают всего их многообразия. Здесь должна проявиться творческая фантазия педагога в поисках методов привития ученику навыков полифонического мышления.

7. ФОРМЫ И МЕТОДЫ РАБОТЫ С УЧЕНИКОМ

Педагогическая практика выработала индивидуальную форму планирования работы с учеником по специальности. Индивидуальный план строится, с одной стороны, на основе учебной программы, с другой — на учете индивидуальных особенностей учащегося и рассчитан на полугодие.

В художественную часть учебного репертуара должны быть включены следующие виды музыкальных произведений:

1) полифония;
2) цикл или его часть (сюита, сонатина, соната и т. п.);
3) произведение народного творчества (обработка, оригинальная пьеса на народную тему и т. п.);
4) пьесы русской и западной классики;
5) современные сочинения советских или зарубежных композиторов.

В основе отбора художественного материала должно лежать требование последовательного и разностороннего развития ученика: его художественного вкуса, мышления, эмоционального строя, технического мастерства. Чем шире круг музыкальных образов, чем разнообразнее стилистические особенности, язык исполняемых произведений, тем больше условий для решения этой задачи.

В учебном репертуаре баяниста необходимо отводить особое место русской народной музыке, включать в индивидуальный план ученика сочинения, написанные специально для баяна; непременным условием должно стать изучение классического наследия: оно формирует у учащегося понятие стиля, высокого художественного вкуса. Воспитанию творческого отношения ученика к музыкальному произведению способствует работа над сочинениями современных композиторов, которые, как правило, не имеют устоявшихся традиций исполнения. Это вынуждает и ученика, и педагога давать свою трактовку, свое толкование содержания пьесы,

искать новые исполнительские средства. В учебный репертуар ребенка необходимо включать пьесы, написанные специально для детей. Их эмоциональная сфера близка интересам, переживаниям, образным представлениям ребенка, учет возрастных особенностей которого является одним из принципиальных требований индивидуального планирования.

Каждая избираемая пьеса должна хорошо сочетаться со всей программой, как бы дополняя одна другую. Необходимо также предусмотреть одно-два произведения, которые войдут в дальнейшем в постоянный репертуар ученика. Этот постоянный репертуар должен расти из года в год, пополняясь высокохудожественными и разнообразными пьесами.

Реализация индивидуального плана происходит в учебном процессе в форме индивидуального урока. Это форма должна быть гибкой и соответствовать задачам, поставленным педагогом. Она может меняться даже в процессе одного урока в зависимости, например, от подготовленности ученика к занятиям, его состояния. В то же время каждый урок по форме имеет общие компоненты, основными из которых можно считать следующие:

1) проверка домашнего задания;
2) привитие новых навыков и сообщение новых знаний;
3) оценка домашней и классной работы;
4) задание на дом.

При проверке домашнего задания рекомендуется дать возможность «высказаться» ученику до конца. Некоторые педагоги останавливают игру ученика на первых тактах заданной пьесы или этюда при наличии даже незначительных ошибок. Это дезориентирует ученика, отвлекает от задачи, поставленной педагогом на предыдущем уроке, а иной раз не дает возможности «успеть отчитаться» за время занятия. Гораздо лучше, если во время проверки домашнего задания педагог не прерывает игру ученика, а замечания делает лишь в случае необходимости. Тогда складывается общая картина о качестве выполнения домашнего задания.

Привитие новых навыков и сообщение новых знаний может происходить как на материале домашнего задания, так и на новом материале. Это самая насыщенная и большая по времени часть урока. На каждом занятии ученик должен получать новое — только тогда будет происходить его неуклонное поступательное движение вперед. Педагогу следует четко и заблаговременно планировать объем и содержание этой части урока.

Оценка работы ученика дома и в классе не должна сводиться только к выставлению соответствующей цифры в дневнике. Имеется в виду прежде всего мнение педагога о том, что и как получилось, на что нужно обратить особое внимание и т. п. Высказывая это, педагог должен быть объективным, тактичным и максимально учитывать психический склад ребенка. Такая оценка — это стимул дальнейшей работы ученика.

В результате урока складывается в основном содержание задания ученику на дом, оно должно быть как бы продолжением урока. Кроме того, педагог здесь руководствуется тем, чтобы задание было выполнимо, то есть надо учитывать объем материала, срок выполнения, сложность задачи и работоспособность ученика. В конце урока это задание конкретно и кратко формулируется в дневнике.

Одной из специфических сторон содержания домашнего задания является привитие ученику навыков самостоятельной работы. Конечно, элементы самостоятельного решения отдельных задач присутствуют и на уроке. Но дома ученик один, без педагога, а задание включает в себя не одну, а несколько задач. Доступность их, связь с содержанием урока — залог успешного развития навыков самостоятельной работы ученика.

Работу над произведением хорошо завершить публичным выступлением ученика. Выступление на концерте, экзамене, академическом вечере всегда приносит новое, неожиданное ощущение. Непривычная обстановка эстрады, зала настолько действует на учащегося, что его исполнение становится отличающимся от игры в обычной, классной обстановке. Чтобы подготовить учащегося к выступлению, надо предварительно поставить его в условия, близкие к концертным: организовать несколько репетиций в зале, где состоится выступление, пригласив на них слушателей из числа учащихся и их родителей; дать возможность исполнить всю программу целиком, не прерывая игры, в том порядке и с теми промежутками между пьесами, которые предусмотрены на концерте. Во время репетиций вносятся последние коррективы в исполнение. Перед концертом педагог должен побеседовать с учеником о его внешнем виде и поведении на сцене — выходе, посадке, поклоне, уходе: это будет способствовать не только созданию благоприятного впечатления у публики, но и внутренней собранности исполнителя, повышению чувства ответственности.

После концерта, на очередном уроке, надо указать на допущенные ошибки, дать оценку игре и поощрить ученика. Таким образом, концертное выступление становится частью учебного процесса: оно завершает работу над репертуаром и дает материал для дальнейших занятий.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Акимов Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне. М., 1979.

Баян и баянисты. М., 1970.

Баян и баянисты. Вып. 2. М., 1974.

Баян и баянисты. Вып. 3. М., 1977.

Баян и баянисты. Вып. 4. М., 1978.

Баян и баянисты. Вып. 5. М., 1979.

Беляков В.,
Стативкин Г. Аппликатура для готово-выборного баяна. М., 1978.

Ризоль Н. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне. М., 1977.

Сударикoв А. Основы начального обучения игре на баяне. М., 1978.

Сурков А. Пособие для начального обучения игре на готово-выборном баяне. 2-е изд. М., 1979.

Сурков А.,
Плетнев В. Переложение музыкальных произведений для готово-выборного баяна. М., 1977.

Шахов Г. Транспонирование на баяне. М., 1974.

с 5100 к

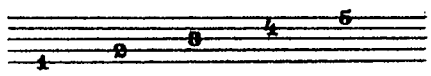
НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ

1. НОТНАЯ ЗАПИСЬ. СКРИПИЧНЫЙ КЛЮЧ

Каждое музыкальное произведение состоит из многих различных звуков. Вы слышите звуки «басовитые», «толстые», которые можно пропеть мужским голосом, и звуки «тонкие», которые удобно петь женским или детским голосом. Первые из них мы называем низкими звуками, а вторые — высокими. Таким образом, музыкальные звуки различаются между собой по высоте.

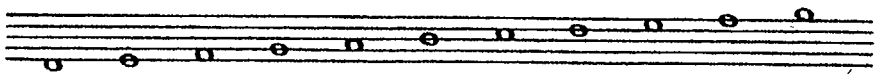
Так же как и речь, музыка записывается на бумаге. Звуки речи записываются с помощью букв, а для записи музыкальных звуков применяются особые знаки, называемые нотами. Их пишут на строках из пяти линеек, которые называются нотными станами или нотоносцами. Нотные линейки отсчитываются снизу:

1



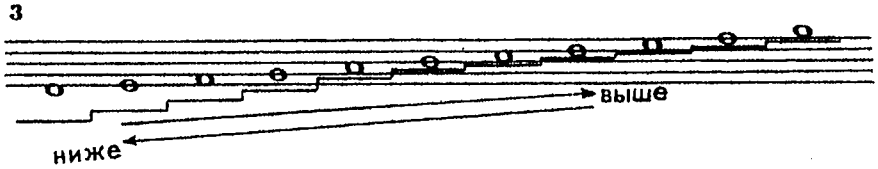
Для начала условно обозначим ноты белыми кружочками и разместим их на нотном стане:

2



Вы видите, что ноты располагаются на нотном стане, как на ступеньках лесенки:

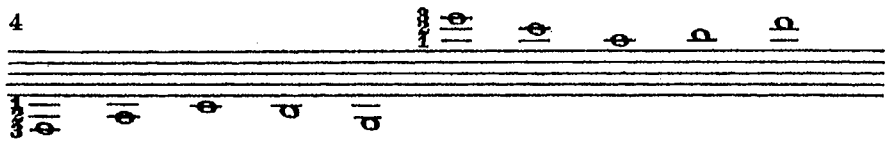
3



Высота расположения нот на лесенке зависит от высоты звуков: чем выше («тоньше») звук, тем выше на нотном стане (лесенке) помещается обозначающая его нота.

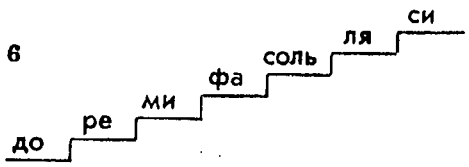
Но не все ноты умещаются на пяти линейках нотного стана, поэтому приходится подписывать сверху или снизу короткие добавочные линейки.

Нижние добавочные линейки отсчитываются сверху вниз, а верхние — снизу вверх:

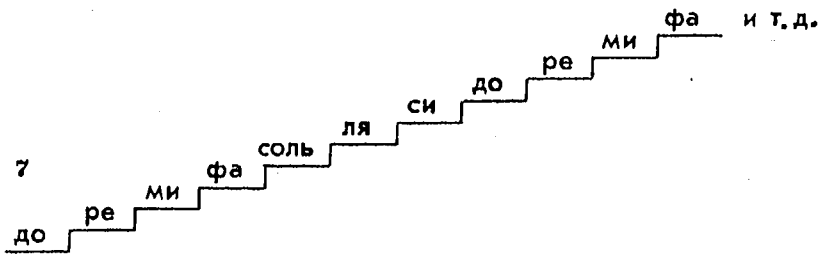


Вот как выглядит теперь нотная лесенка:

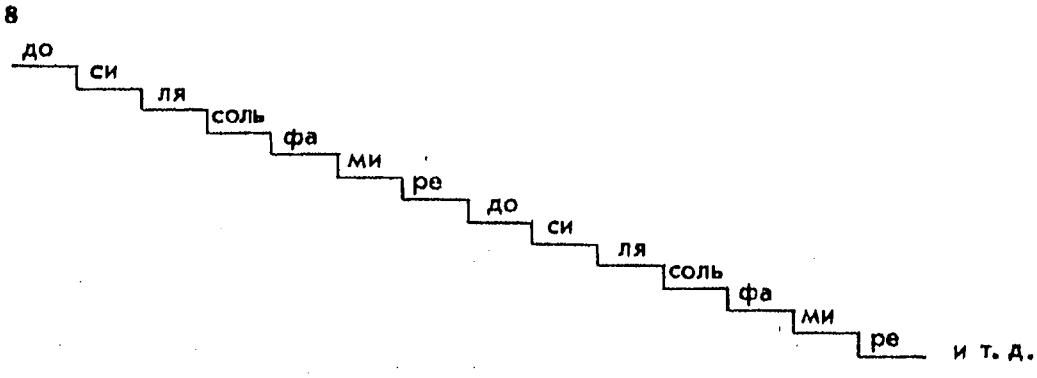
Количество звуков, различных по высоте, велико, но названий нот, применяемых для записи этих звуков, — всего 7: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си.* Это — порядок нот в направлении снизу вверх:



Если мы продолжим лесенку выше, то названия нот повторятся:



Читая эти названия в обратном порядке, мы двигаемся вниз:



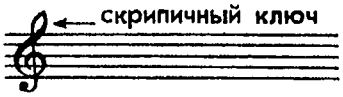
Порядок нот в том и другом направлении необходимо хорошо запомнить.

Теперь перенесем эту лесенку на нотный стан и расположим на нем ноты:

9

В начале нотного стана выставляется специальный знак, называемый ключом. Ключи бывают разные. Для записи средних и высоких звуков применяют обычно скрипичный ключ:

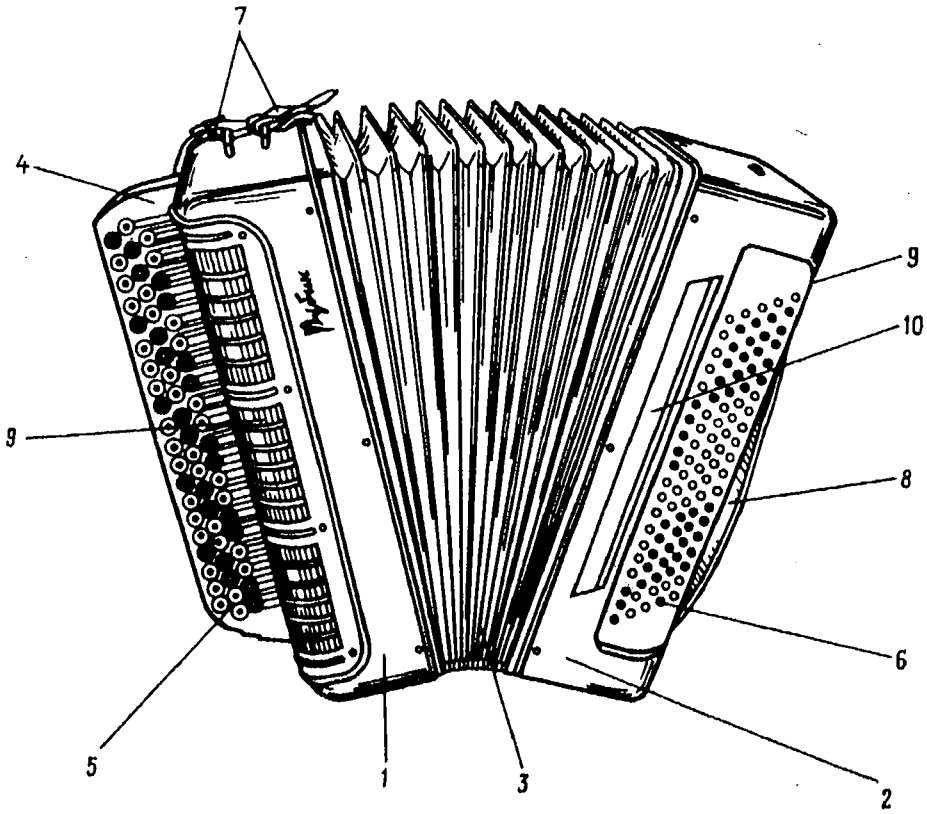
10



Он охватывает своим завитком 2-ю линейку нотного стана, на которой пишется нота *соль*. Поэтому скрипичный ключ называется также ключом соль:

11

2. ОПИСАНИЕ ИНСТРУМЕНТА



Корпус баяна состоит из двух частей — правого полукорпуса (1) и левого полукорпуса (2). Обе части соединяются между собой мехом (3). К правому полукорпусу прикреплен гриф (4), на котором расположена правая клавиатура (5)[1]. Левая клавиатура (6) помещается на передней стенке левого полукорпуса[2]. На правом полукорпусе закреплены два надплечных ремня (7), которые надеваются на надплечья исполнителя[3]. К левому полукорпусу

[1] Правая клавиатура баянов различной конструкции может иметь три, четыре или пять вертикальных рядов клавиш.

[2] Левая клавиатура баянов различной конструкции может иметь также различное количество вертикальных рядов клавиш.

[3] Иногда их называют плечевыми ремнями. Баяны устаревших конструкций снабжены одним таким ремнем.

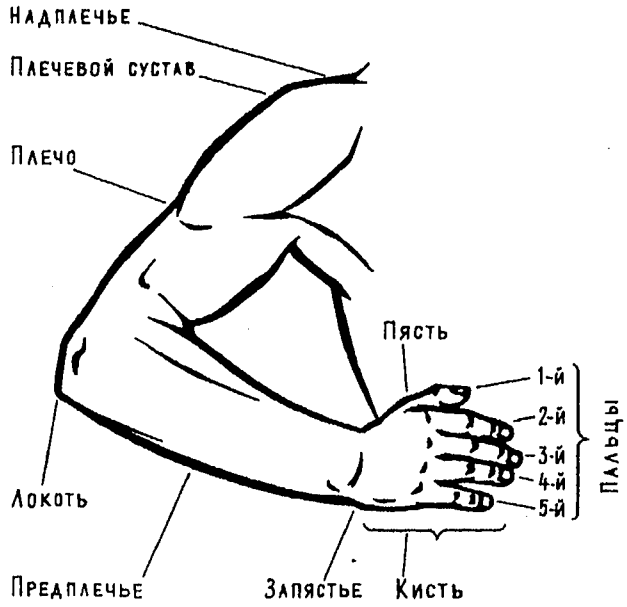
прикреплен рабочий ремень (8), под который продевается левая рука исполнителя. Он обеспечивает разжим меха баяна. На обоих полукорпусах имеются решетки (9), прикрывающие клапаны и механики правой и левой клавиатур. Через отверстия решеток воздух поступает к клапанам.

Нажимая любую клавишу, мы открываем клапан для поступления воздуха, который в результате движения меха приводит в колебание голос (металлический язычок). Звук в баяне образуется как следствие двух одновременных действий: нажатия клавиши и движения меха. Эту особенность звукообразования необходимо учитывать, так как качество звука зависит от обоих факторов, а не только от характера движения меха, как думают многие начинающие баянисты.

Перед левой клавиатурой (ближе к меху) находится переключатель готово-выборной механики (10)[1].

3. РУКА ИСПОЛНИТЕЛЯ. АППЛИКАТУРА

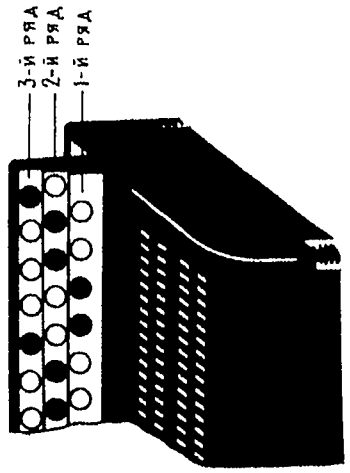
В процессе игры принимают участие различные части рук исполнителя (особенно подвижны пальцы, кисти и предплечья). Поэтому нужно твердо знать их правильные наименования.



Аппликатурой называется распределение пальцев на клавишах при игре. В нотной записи аппликатура указывается цифрами, поставленными над или под нотами: 1 — большой, 2 — указательный, 3 — средний, 4 — безымянный, 5 — мизинец.

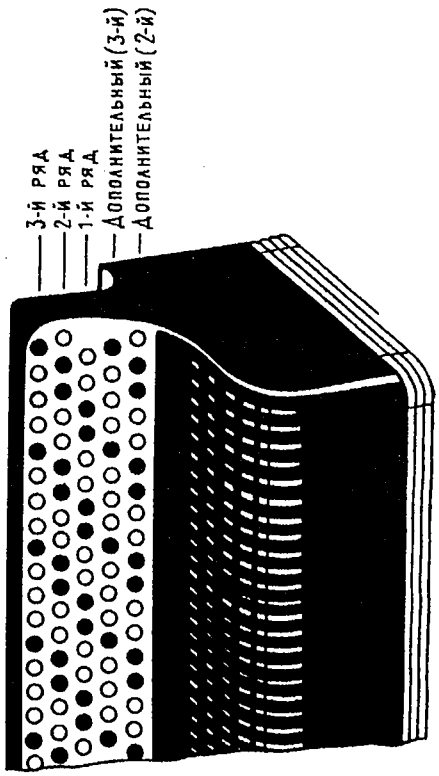
4. РАСПОЛОЖЕНИЕ ОСНОВНЫХ ЗВУКОВ НА ПРАВОЙ КЛАВИАТУРЕ

На правой клавиатуре клавиши расположены в три вертикальных ряда (I, II, III). I рядом считается ближайший к решетке:



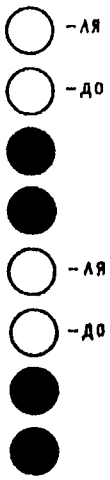
[1] На некоторых инструментах он расположен на решетке левого полукорпуса.

У концертных баянов имеется четыре или пять рядов. На таких инструментах ряды, расположенные около решетки, являются дополнительными — они повторяют II и III основные ряды:

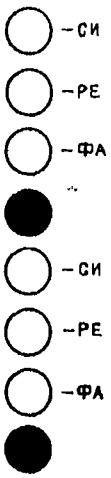


Во II ряду, так же как и в первом, клавиши одинакового цвета располагаются парами. В каждой паре белых клавиш верхняя издает звук *ми*, а нижняя — *соль:*

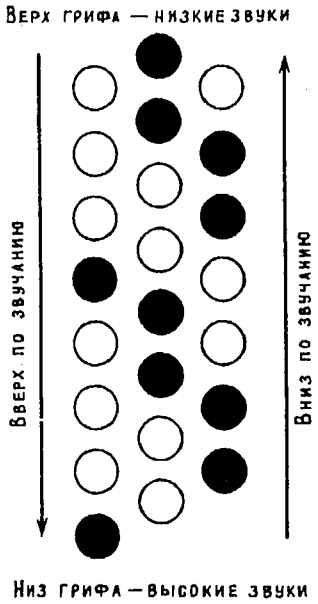
Клавиши обычно окрашены в белый и черный цвета. В I (основном) ряду клавиши одинакового цвета расположены попарно. В каждой паре белых клавиш верхняя издает звук *ля*, а нижняя — *до:*



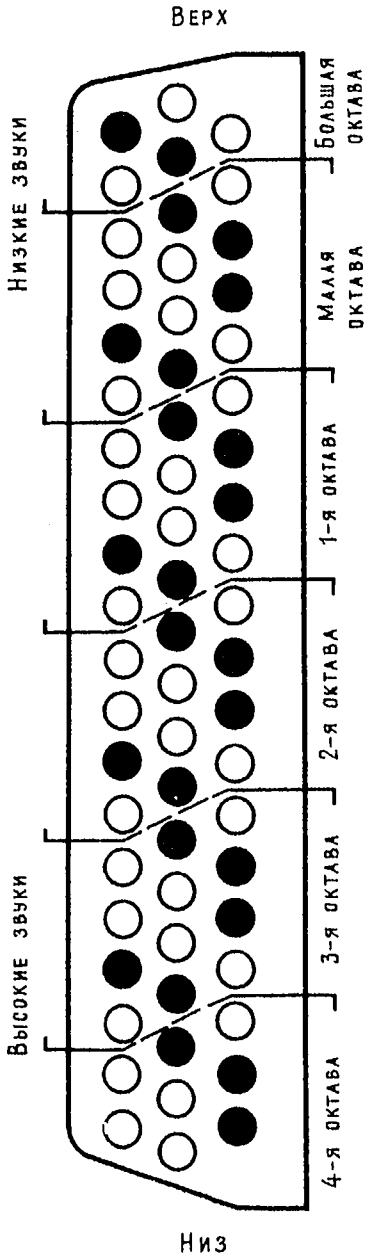
В III ряду белые клавиши располагаются по три. В каждой тройке белых клавиш верхняя издает звук *си*, средняя — *ре*, нижняя — *фа:*



Обратите внимание на то, что низкие звуки в правой клавиатуре расположены вверху грифа, а высокие — внизу. Поэтому звуки повышаются, если двигаться вниз по грифу. При движении вверх звуки понижаются:

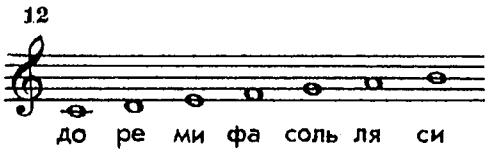


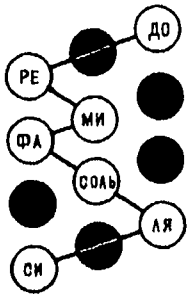
Показанный участок нот и клавиш от *до* до *си* называется октавой. Клавиатура баяна делится на несколько октав, которые различаются между собой по высоте:



Изучив названия белых клавиш каждого ряда в отдельности, посмотрите, как располагаются семь основных нот в трех рядах клавиатуры:

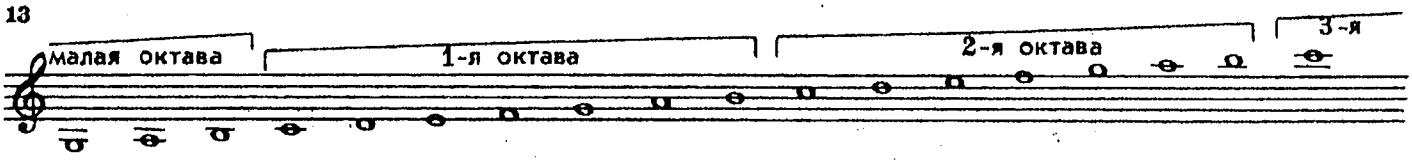
12





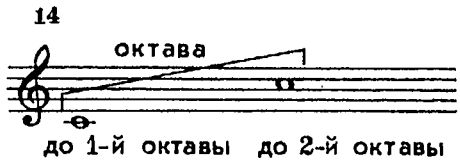
В нотной записи звукоряда существует такое же разделение на октавы:

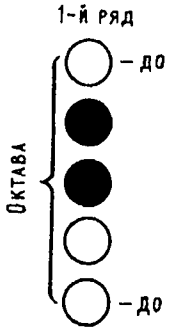
13



Таким образом, ноте *до* первой октавы соответствует клавиша *до* первой октавы.

Следует иметь в виду, что словом «октава» обозначается и определенный интервал — расстояние между двумя ближайшими нотами и клавишами одинакового названия:





5. ДЛИТЕЛЬНОСТЬ ЗВУКА

Мы говорили об основном свойстве музыкального звука — высоте. Но звук имеет и продолжительность звучания, длительность. Положение ноты на нотоносце определяет название ноты и высоту звука, а форма нотного знака указывает на длительность звука.

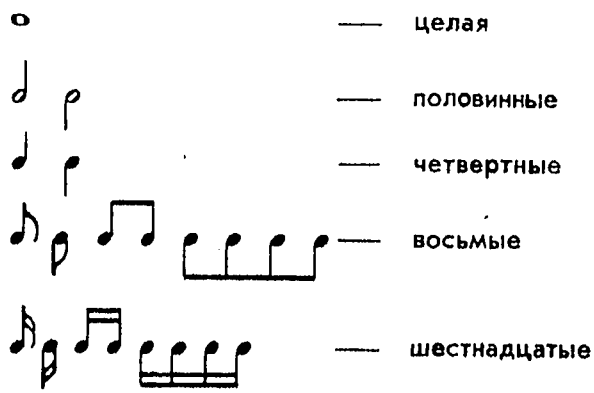
По форме написания нота состоит из белого или черного «кружка» (головки): 𝅗𝅥, ●. К нему присоединяются «палочки» (штили), которые могут быть направлены вверх или вниз: 𝅗𝅥, ♩, 𝅗𝅥, ♩. К штилям добавляется различное количество «хвостиков» (флажков): ♪, 𝅘𝅥𝅯, ♪, 𝅘𝅥𝅯. При повторении подряд нескольких нот одинакового написания флажки заменяются объединяющими перекладинами (вязками):

15

♪ ♪ = ♪♪, ♩ ♩ ♩ ♩ = ♩♩♩♩, 𝅘𝅥𝅰 𝅘𝅥𝅰 = 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰, 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

Длительности звуков имеют свои названия:

16



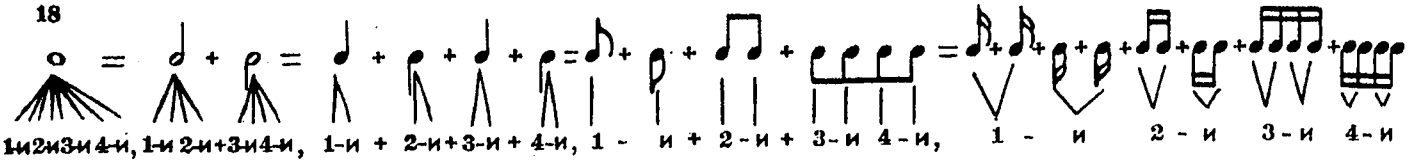
Каждая длительность для удобства исполнения имеет свое арифметическое значение: одна целая равна двум половинным, или четырем четвертям, или восьми восьмым, или шестнадцати шестнадцатым и т. д.

17

𝅝 = 𝅗𝅥 + ♩ = 𝅗𝅥 + ♩ + 𝅗𝅥 + ♩ = 𝅘𝅥𝅰 + 𝅘𝅥𝅯 + ♪♪ + ♩♩♩♩ = 𝅘𝅥𝅰 + 𝅘𝅥𝅰 + 𝅘𝅥𝅯 + 𝅘𝅥𝅯 + 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 + 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 + 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰

Одни и те же длительности исполняются одинаково по продолжительности звучания. При первоначальном освоении их равномерного исполнения часто употребляют такое вспомогательное средство, как **счет вслух**:

18



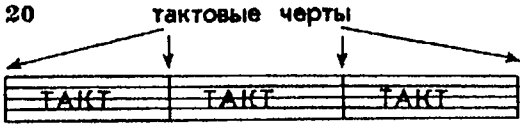
Если четверть разделить не на две, а на три восьмые, то мы получим триоль. **Триоль** — это ритмическая фигура из трех нот, равная двум обычным длительностям того же написания; обозначается цифрой 3.

19

6. ТАКТ И ЕГО РАЗМЕР

Нотная запись музыкального произведения, как правило, делится на равные участки, называемые **тактами**. Вертикальные линии, разделяющие нотные строки на такты, называются **тактовыми чертами**.

20



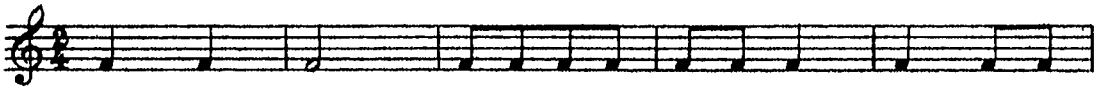
Такты бывают различных **размеров**. Размер такта обозначается дробью, которая выставляется в начале произведения после ключа:

21

Верхняя цифра указывает, из скольких частей (**долей**) состоит каждый такт, а нижняя — обозначает длительность каждой доли: целая длительность принимается за 1, половинная — за 2, четверть — за 4 и т. д. В этом примере цифры указывают, что каждый такт состоит из двух долей, а каждая доля является четвертью, то есть пример написан в размере **две четверти**.

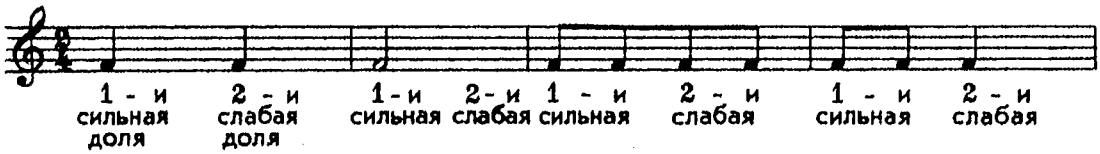
Длительности в таком такте могут быть различными, но **их сумма не должна превышать двух четвертей**.

22



В каждом такте имеются сильные и слабые доли.

23

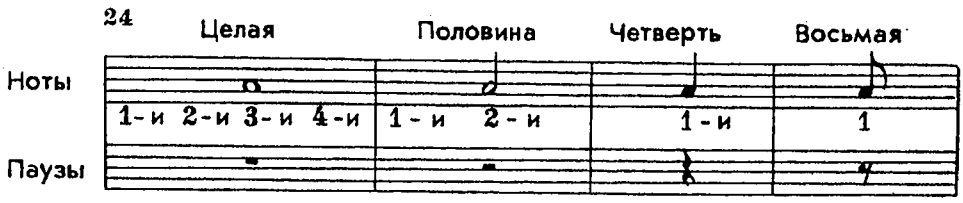


Равномерное чередование сильных и слабых долей во время игры называется **метром**. Учащиеся часто путают определения названий **размер** и **метр**. Поэтому значение этих слов надо твердо усвоить с самого начала.

7. ПАУЗЫ

Музыка состоит не только из непрерывного звучания, но также из перерывов между звуками. Эти перерывы называются паузами. Паузы, так же как и звуки, имеют свою строго определенную длительность. Паузы и их длительность обозначаются специальными знаками:

24

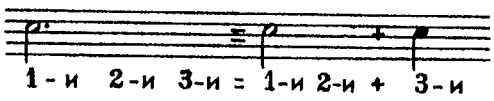


8. УВЕЛИЧЕНИЕ ДЛИТЕЛЬНОСТИ ЗВУКОВ И ПАУЗ

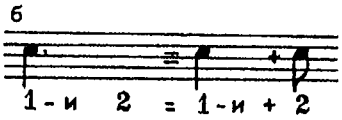
Часто в музыке возникает необходимость увеличить длительность ноты или паузы, но так, чтобы она не превратилась в другую, более крупную длительность. Для этого применяются специальные обозначения.

1. *Точка,* расположенная справа от ноты или паузы, увеличивает ее на половину ее длительности или в полтора раза.

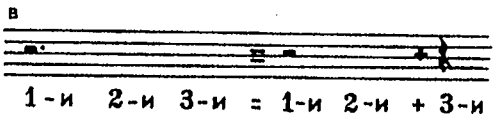
25а



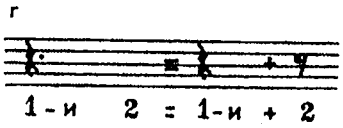
б



в

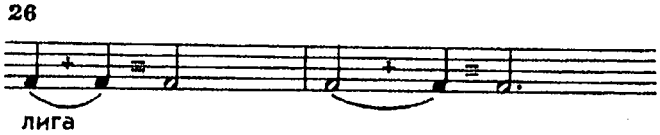


г



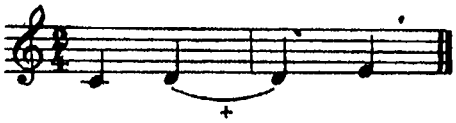
2. *Лига* между одинаковыми нотами.

26



Из примера ясно, что лига между нотами одного названия объединяет их в одну длительность. Точно так же действует она на ноты одинакового названия, находящиеся в разных тактах:

27



Между паузами лиги не выставляются.

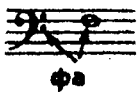
9. БАСОВЫЙ КЛЮЧ

Для записи низких звуков применяют басовый ключ:

28

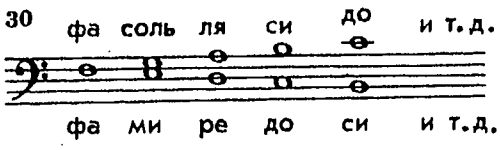
Его завиток и две точки отмечают 4-ю линейку нотного стана, где располагается нота *фа.* Поэтому он имеет второе название — ключ фа.

29

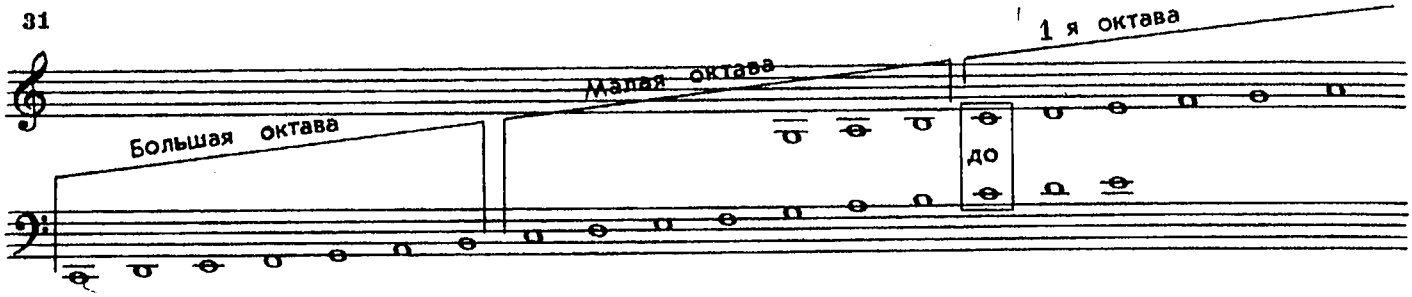


с 5100 к

От этой ноты нетрудно отыскать любую другую, двигаясь вверх или вниз по лесенке.



Ноты, записанные в басовом ключе, также делятся на октавы:



Таким образом, мы видим, что нота *до* первой октавы может быть записана на 1-й нижней добавочной линейке в скрипичном ключе или на 1-й верхней добавочной линейке в басовом. Значит, скрипичный ключ отмечает на нотоносце ноту *соль* 1-й октавы, а басовый — ноту *фа* малой октавы.

10. ЛЕВАЯ КЛАВИАТУРА. ВЫБОРНЫЙ ЗВУКОРЯД

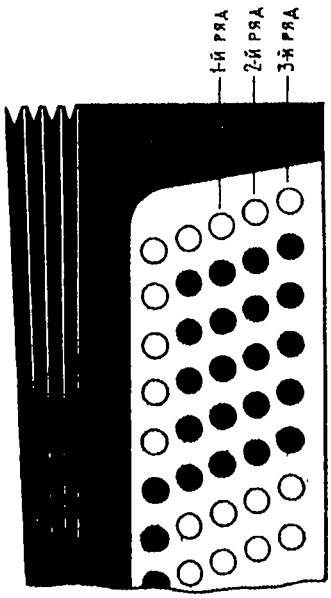
Левая клавиатура готово-выборного баяна состоит из двух совмещенных звукорядов — готового и выборного. Их смена осуществляется нажатием на рычаг переключателя. Для этого в нотах приняты следующие обозначения переключения звукорядов:

Г — включение готового звукоряда;

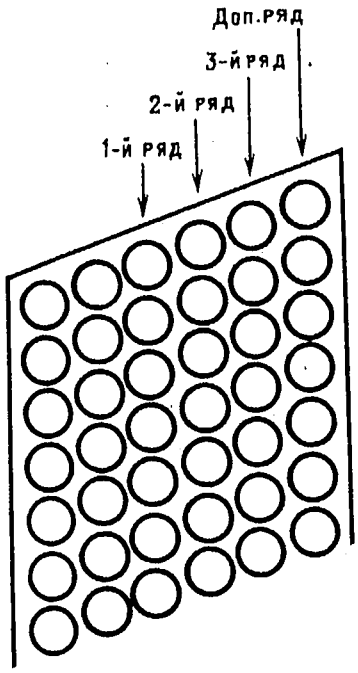
В — включение выборного звукоряда;

Б — исполнение на основном и вспомогательном басовых рядах, без переключения на готовый звукоряд.

На левой клавиатуре клавиши расположены в пять или шесть вертикальных рядов (в зависимости от конструкции инструмента). Если баян пятирядный, то выборный звукоряд расположен в трех ближайших к решетке рядах. Но отсчет их ведется от меха:

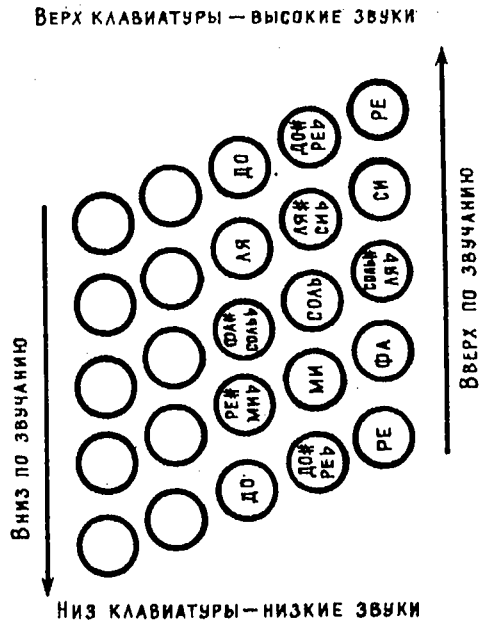


Если баян шестирядный, то выборный звукоряд расположен в четырех ближайших к решетке рядах. Отсчет их также ведется от меха, а IV ряд является дополнительным и повторяет I ряд выборной клавиатуры:



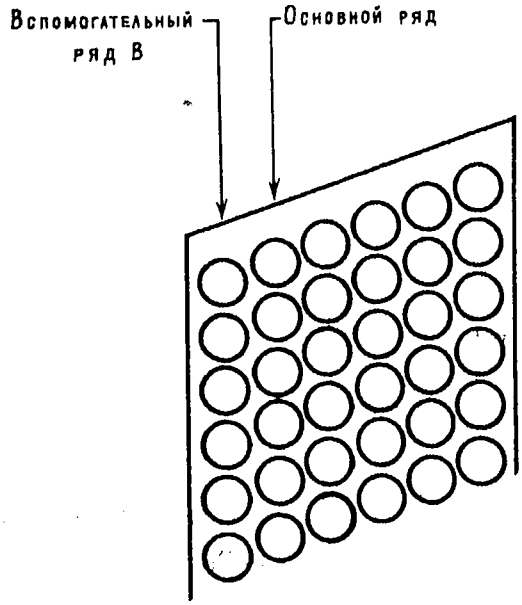
В специальных малогабаритных выборных баянах, рассчитанных на обучение детей младшего школьного возраста, количество рядов уменьшено, но расположение их такое же.

Выборный звукоряд построен по тому же принципу, что и правая клавиатура. Отличие состоит в том, что здесь низкие звуки расположены внизу клавиатуры, а верхние — вверху:



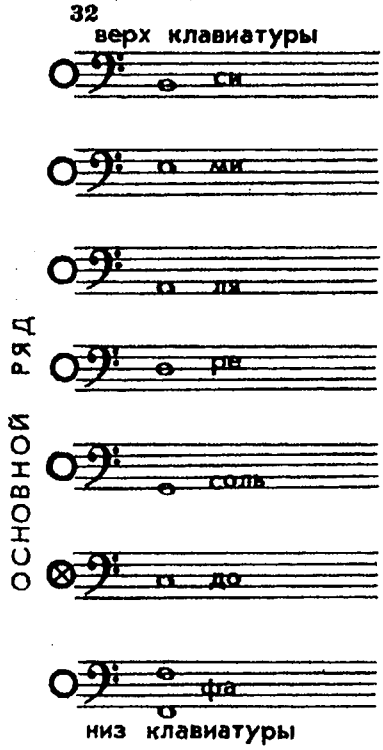
11. БАСОВЫЕ РЯДЫ ЛЕВОЙ КЛАВИАТУРЫ

Кроме выборного звукоряда в левой клавиатуре имеется два вертикальных ряда басов. Они расположены ближе к меху. Первый из них называется вспомогательным и обозначается в нотах буквой В, второй — основным (специального буквенного обозначения в нотах не имеет).



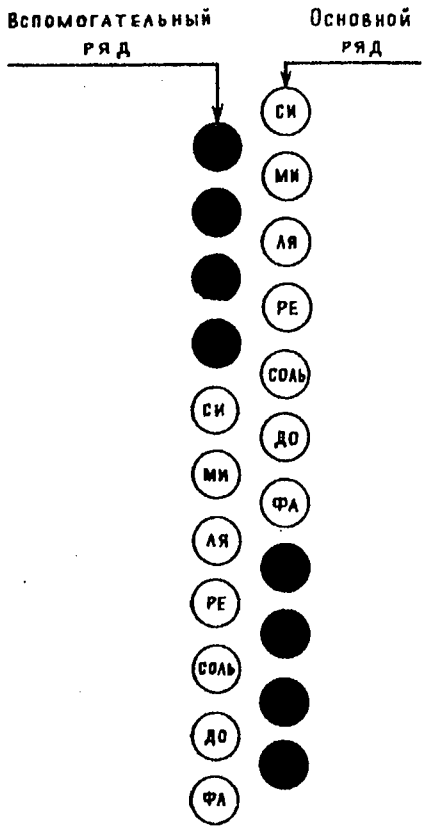
В средней части основного ряда расположены подряд семь белых клавиш. Вторая снизу этого участка — клавиша *до*[1]. Порядок расположения басовых клавиш в основном ряду отличается от правого и левого выборного звукорядов.

32



Этот порядок нужно хорошо запомнить как в одном, так и в другом направлении.

Вспомогательный басовый ряд облегчает исполнение партии левой руки. Клавиши этого ряда расположены в том же порядке, как и в основном ряду, но вспомогательный ряд как бы сдвинут вниз, по сравнению с основным, на четыре клавиши. Таким образом, например, перед клавишей *до* основного ряда находится клавиша *ми* вспомогательного. Из приведенной ниже схемы видно соотношение клавиш вспомогательного и основного рядов:

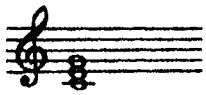


12. ГОТОВЫЕ АККОРДЫ ЛЕВОЙ КЛАВИАТУРЫ

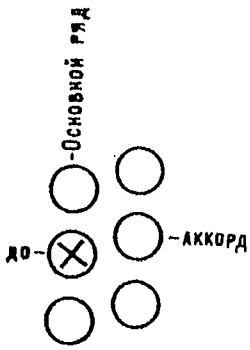
До сих пор, изучая клавиатуры баяна, мы видели, что нажатие одной клавиши вызывает звучание одного звука, который обозначается одной нотой в скрипичном или басовом ключе. Если же нажать любую клавишу III, IV, V или VI рядов левой готовой клавиатуры, то одновременно прозвучат три различных звука. Такое совместное звучание трех и более звуков, различных по высоте, но расположенных в определенном порядке, называется аккордом.

Для того чтобы получить аккорд в правой или левой выборной клавиатуре, надо нажать одновременно три клавиши:

33



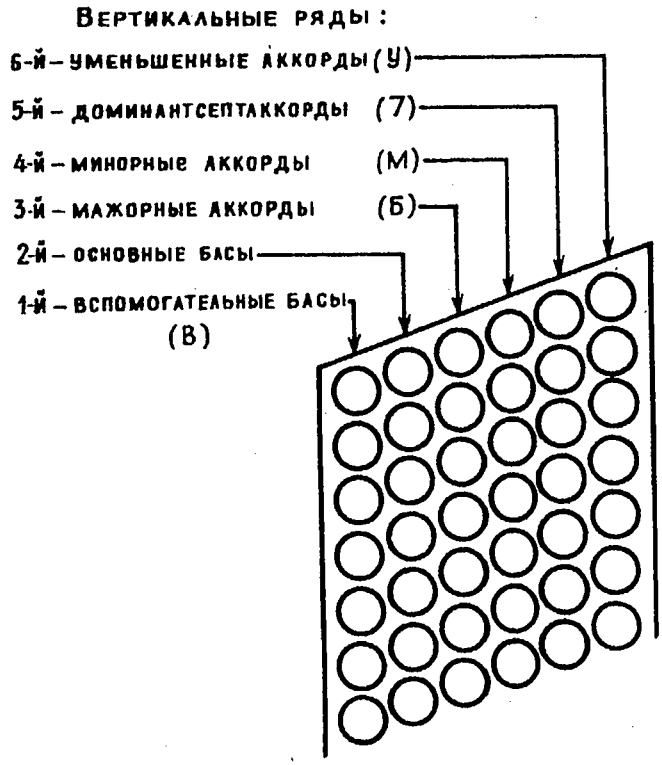
Для получения подобного аккорда в левой готовой клавиатуре достаточно нажать лишь одну клавишу, расположенную в III от меха ряду, напротив клавиши *до* основного ряда:



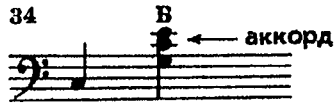
[1] На большинстве инструментов эта клавиша отмечена углублением или рельефными штрихами, чтобы исполнитель мог ощутить ее пальцем «на ощупь».

Таким образом, каждая отдельная клавиша III, IV, V или VI ряда левой готовой клавиатуры издает не один звук, а аккорд. Эти аккорды «подготовлены» самой конструкцией инструмента, поэтому они называются готовыми[1].

Аккорды, расположенные в III ряду, называются мажорными или большими и обозначаются в нотах буквой Б. В IV ряду располагаются минорные или малые аккорды, которые обозначаются буквой М. Аккорды V ряда называются доминантсептаккордами и обозначаются цифрой 7. Аккорды VI ряда — уменьшенные, обозначаются буквой У.

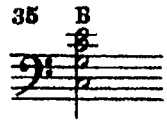


Несмотря на то, что аккорды в левой клавиатуре являются «готовыми», то есть получаются в результате нажатия лишь одной клавиши, в нотах записываются все звуки, входящие в состав аккорда:

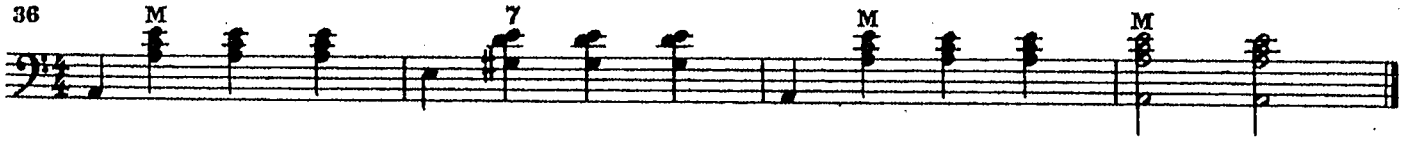


Клавиша III ряда (в данном примере — Б, то есть мажорный аккорд) берется обязательно напротив соответствующей клавиши основного ряда (в данном случае — баса *до*), если нет каких-либо специальных указаний.

Когда аккорд записан над басовой нотой, то бас и аккорд исполняются одновременно:



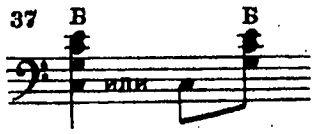
Буквы и цифры, обозначающие аккорд, при его повторении не пишутся:



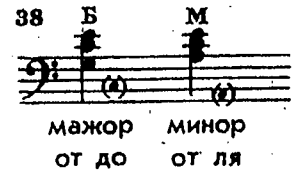
[1] При переключении этих рядов на выборный звукоряд для получения подобного аккорда надо «выбрать» и нажать три клавиши. Поэтому такой звукоряд называется выборным, а баян, имеющий переключение, — готово-выборным.

с 5100 к

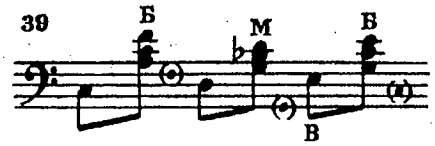
Аккорд, в котором нижней нотой является основной бас, называется аккордом в основном виде:



Если есть необходимость взять аккорд без баса, то маленькой нотой в скобках указывается, напротив какой клавиши основного ряда находится нужный аккорд:



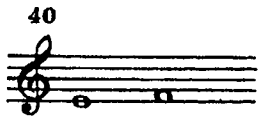
Такие же условные обозначения употребляются и в том случае, когда аккорд берется от другого баса:



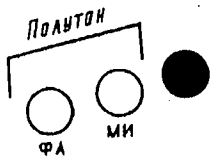
13. ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ. ПОЛУТОН. ТОН

Альтерацией называется повышение или понижение звука без изменения его названия. В нотной записи альтерация обозначается знаками: ♯ — диез и ♭ — бемоль. Диез повышает звук на полтона, а бемоль понижает его на полтона.

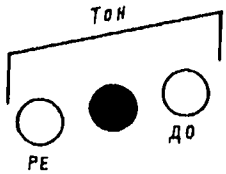
Полутон — это ближайшее расстояние между двумя звуками:



Между клавишами *ми* и *фа* нет никакой другой клавиши, следовательно, между звуками *ми* и *фа* — полутон.

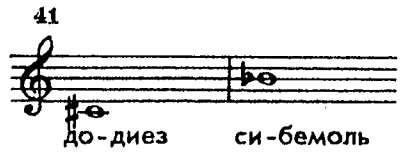


Тон состоит из двух полутонов:

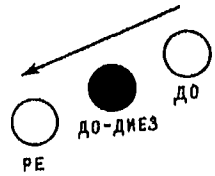


Между клавишами *до* и *ре* имеется одна черная клавиша, следовательно, расстояние между звуками *до* и *ре* — тон.

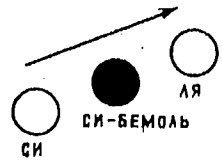
Черным цветом на клавиатурах обычно обозначаются клавиши, издающие альтерированные звуки. Название альтерированной ноты складывается из названий основной ноты и знака альтерации:



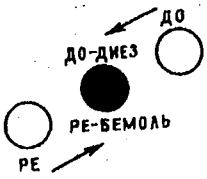
Клавиша *до-диез* расположена выше (по звучанию) на полтона, чем клавиша *до:*



Клавиша *си-бемоль* расположена ниже (по звучанию) на полтона, чем клавиша *си:*

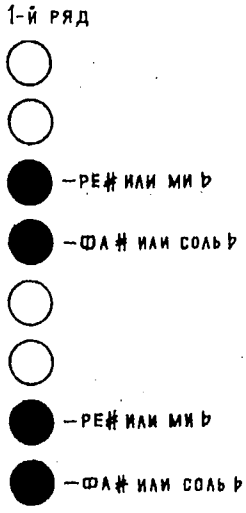


Найдите клавишу *до-диез*, а затем — *ре-бемоль*; вы увидите, что это одна и та же клавиша:

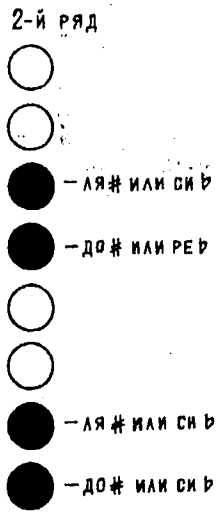


Следует обратить внимание на то, что между звуками *си — до* и *ми — фа* расстояние составляет полтона. Поэтому звук *до-бемоль* соответствует клавише *си; фа-бемоль* — клавише *ми*. И наоборот: звук *си-диез* соответствует клавише *до; ми-диез* — клавише *фа*.

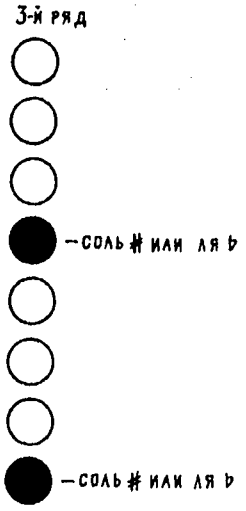
В I ряду правой клавиатуры черные клавиши располагаются попарно:



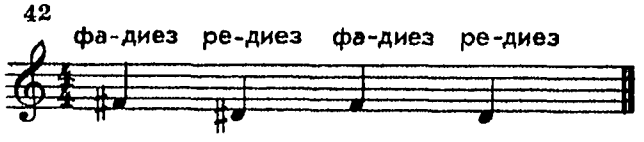
Во II ряду черные клавиши также располагаются попарно:



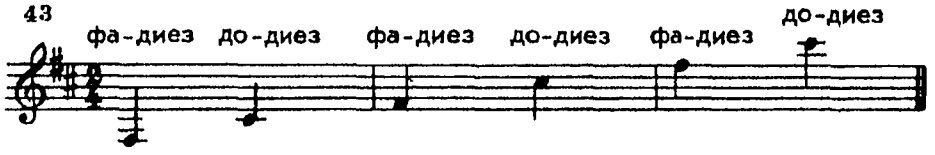
В III ряду имеется лишь одна черная клавиша в каждой октаве:



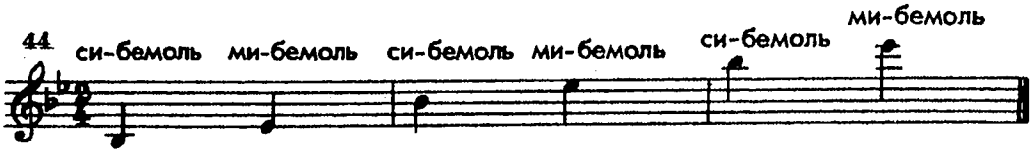
Если диез или бемоль выставляется непосредственно перед нотой, то он называется случайным знаком и действителен для этой ноты в пределах одного такта:



Если диезы или бемоли выставляются в начале нотной строки, сразу после ключа, то они называются ключевыми знаками и действительны во всех октавах до конца произведения:

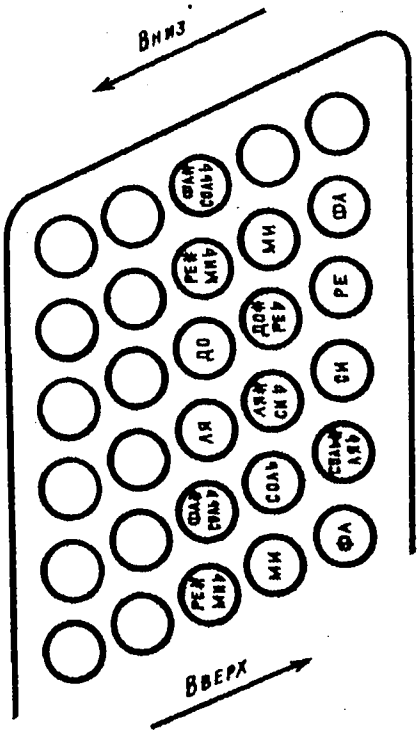


Здесь не будет ни ноты *фа*, ни *до*, а будут *фа-диез* и *до-диез*. В следующем примере все ноты *си* и *ми* должны исполняться как *си-бемоль* и *ми-бемоль*:

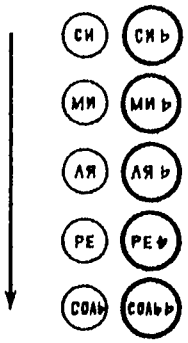


Знак ♮ — бекар — отменяет действие диеза или бемоля:

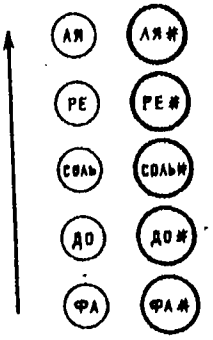
Мы уже говорили, что выборный звукоряд левой клавиатуры построен по такому же принципу, как правая клавиатура. Поэтому нахождение здесь альтерированных звуков аналогично описанному, но только с той разницей, что действие диеза — повышение — направлено вверх клавиатуры, а действие бемоля — понижение — вниз. Следует заметить, что различие клавиш по цвету на левой клавиатуре подчинено принципу расположения готового звукоряда, а не выборного, поэтому в данном случае цвет клавиш не может служить ориентиром.



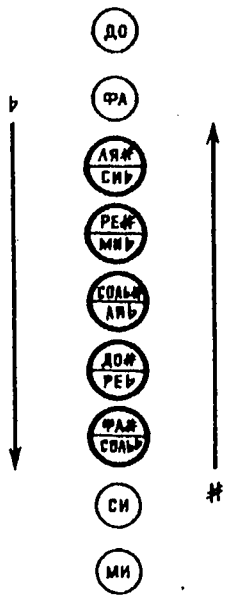
Клавиши альтерированных звуков в басовых рядах окрашены в черный цвет. Порядок их расположения такой же, как и основных нот в этих рядах: двигаясь вниз по участку черных клавиш, мы повторяем порядок названий основных клавиш, но с добавлением знака бемоль.



И наоборот, двигаясь вверх по клавиатуре, добавляем к названиям основных нот знак диез:



Если учесть, что черные клавиши имеют двойное название, то на первых порах поиск ноты со знаком бемоль легче осуществлять, двигаясь вниз, а со знаком диез — вверх:

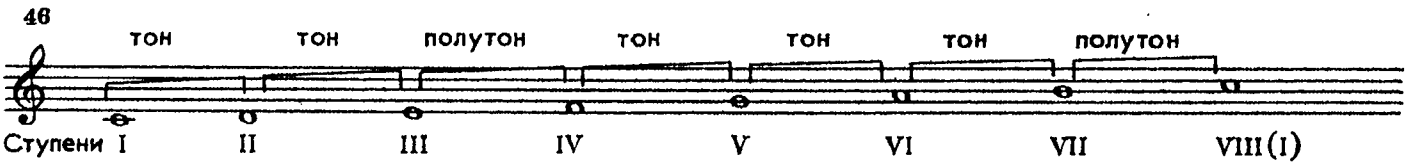


Готовые аккорды от альтерированных нот разыскиваются точно так же, как и от основных.

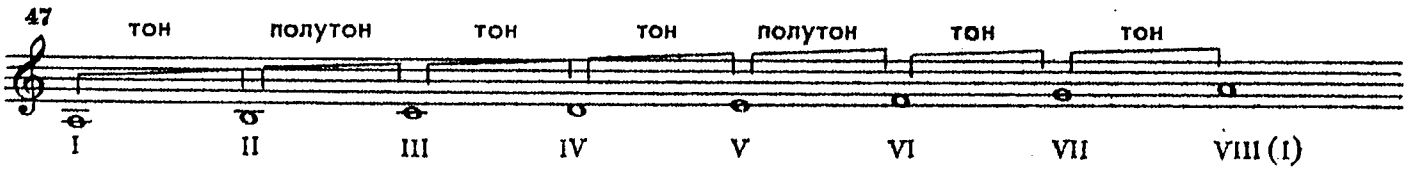
14. ГАММЫ И ОСОБЕННОСТИ ИХ РАСПОЛОЖЕНИЯ НА КЛАВИАТУРАХ

Гамма — это поступенно восходящее или нисходящее мелодическое движение в пределах не менее октавы.

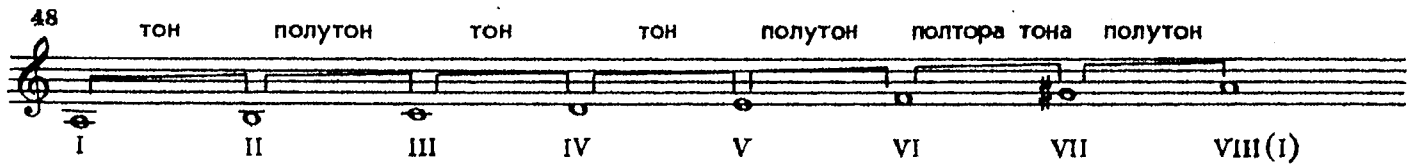
Бывают хроматические, мажорные и минорные гаммы. В хроматической гамме расстояние между звуками равно полутону. В мажорной гамме звуки (ступени) располагаются в таком порядке:



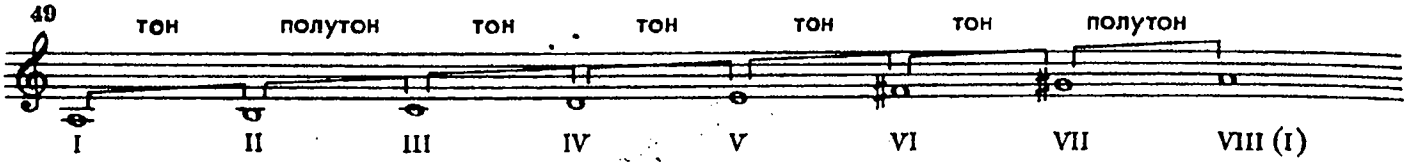
Строение минорной гаммы иное:



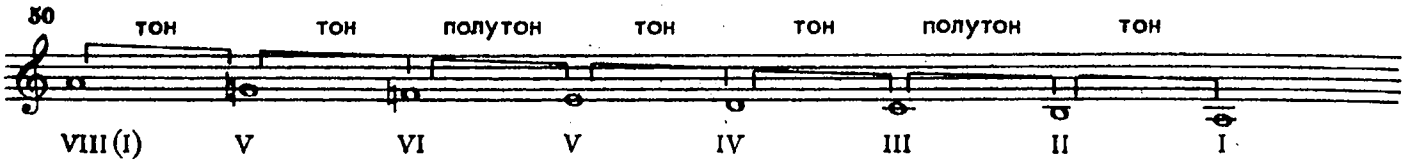
Это натуральный минор. Минорные гаммы употребляются еще в двух видах — гармоническом и мелодическом. В гармоническом миноре VII ступень (нота) гаммы повышается на полтона по сравнению с натуральным:



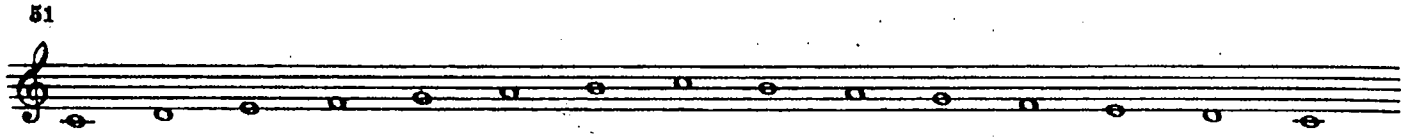
В мелодическом миноре при движении вверх повышаются VI и VII ступени:



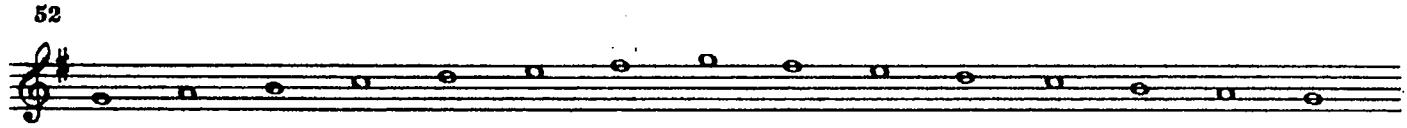
В обратном направлении (сверху вниз) мелодический минор исполняется, как натуральный:



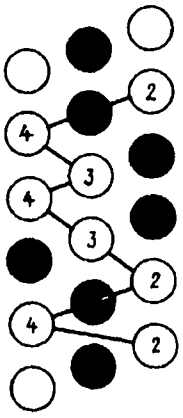
Мажорная гамма, начинающаяся с ноты *до*, охватывает подряд все основные (неальтерированные) звуки до ноты *до* другой октавы. Это — гамма до мажор:



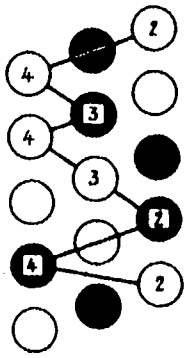
Но гаммы могут начинаться с любой другой ноты. Тогда для сохранения определенного порядка при ключе выставляются ключевые знаки. Например, гамма соль мажор имеет при ключе знак *фа-диез*.



Если гаммы начинаются в одном и том же ряду правой клавиатуры, то составляющие их звуки располагаются по одинаковым линиям. При исполнении таких гамм применяется одинаковая аппликатура. Вот линия и аппликатура гаммы до мажор:

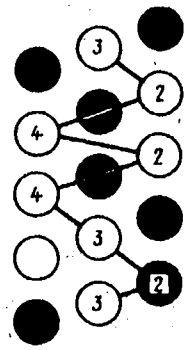


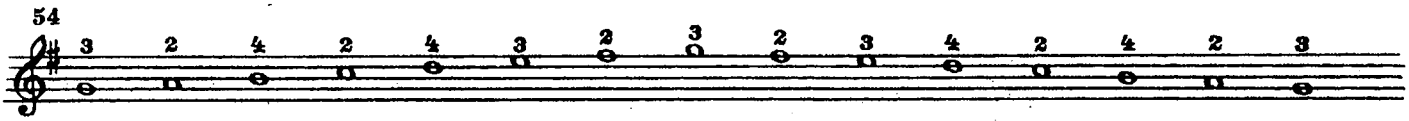
Если мы исполним гамму точно по такой же ломаной линии, начиная с клавиши *ля*, то получим гамму ля мажор:



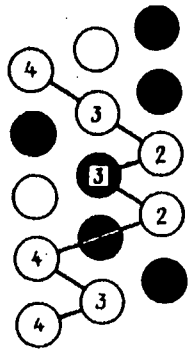
Эта же линия и аппликатура будет лежать в основе гамм фа-диез (соль-бемоль) мажор и ре-диез (ми-бемоль) мажор.

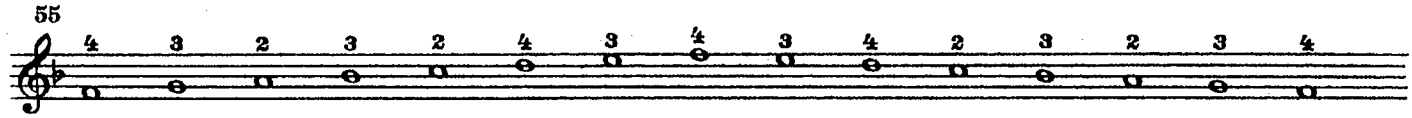
Все гаммы, начинающиеся со II ряда, исполняются точно так же, как гамма соль мажор:



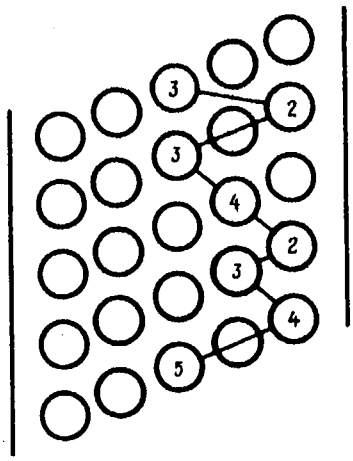


Гаммы, начинающиеся с III ряда, исполняются, как гамма фа мажор:

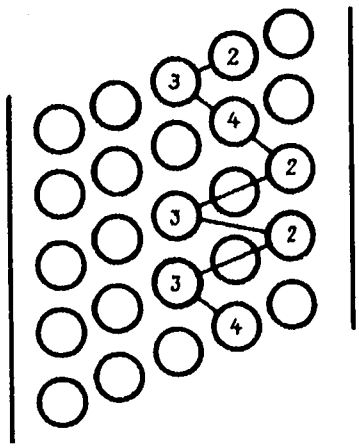




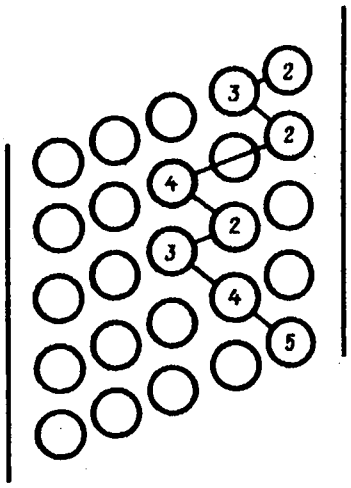
Все сказанное выше относится и к левой выборной клавиатуре. Мажорная гамма с I ряда:



Мажорная гамма со II ряда:



Мажорная гамма с III ряда:



На басовых рядах левой клавиатуры любую мажорную гамму можно начинать с основного ряда. Следовательно, все они строятся по линии гаммы до мажор и исполняются той же аппликатурой: 3 — 2 — 3В — 4 — 2 — 4В — 2В — 3.

Рассмотренная нами закономерность расположения гамм на клавиатурах баяна распространяется на минорные и хроматическую гаммы.

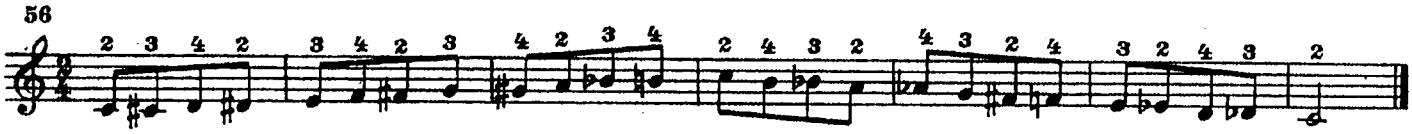
15. АППЛИКАТУРА В ГАММАХ И АРПЕДЖИО[1]

Систематизация аппликатуры в гаммах и арпеджио является непременным условием правильной работы над развитием и совершенствованием исполнительской техники.

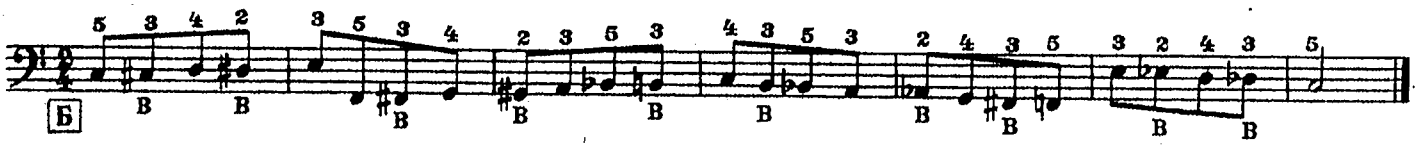
ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА

ПРАВАЯ КЛАВИАТУРА

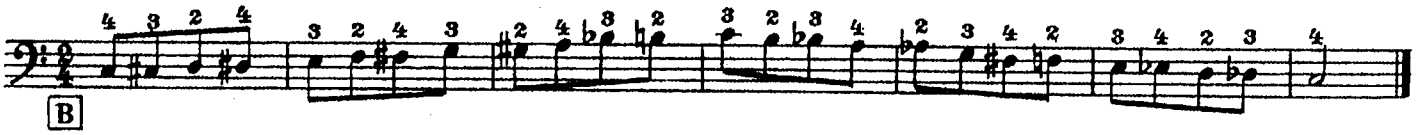
56



БАСЫ ЛЕВОЙ КЛАВИАТУРЫ



ЛЕВАЯ ВЫБОРНАЯ КЛАВИАТУРА

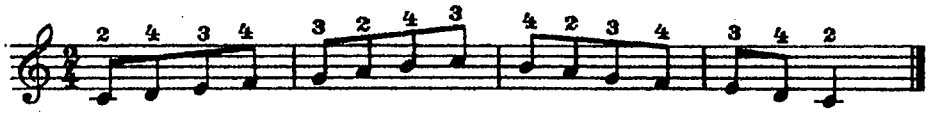


[1] Арпеджио — мелодическое восходящее или нисходящее движение по звукам аккорда.

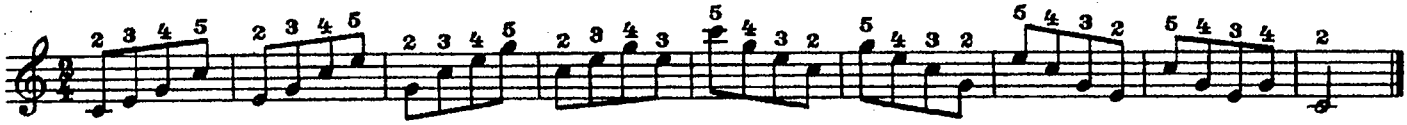
ДО МАЖОР

ПРАВАЯ КЛАВИАТУРА

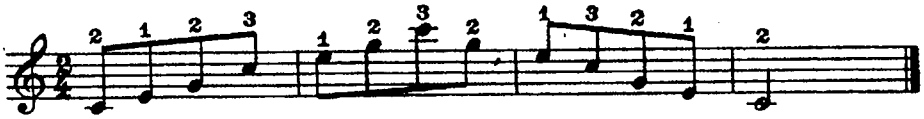
Гамма



Короткое арпеджио

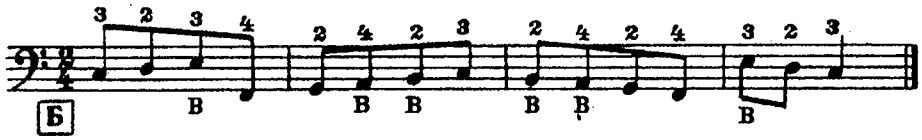


Длинное арпеджио



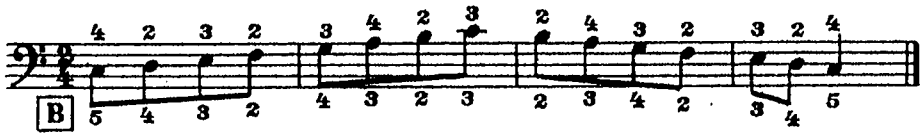
БАСЫ ЛЕВОЙ КЛАВИАТУРЫ

Гамма

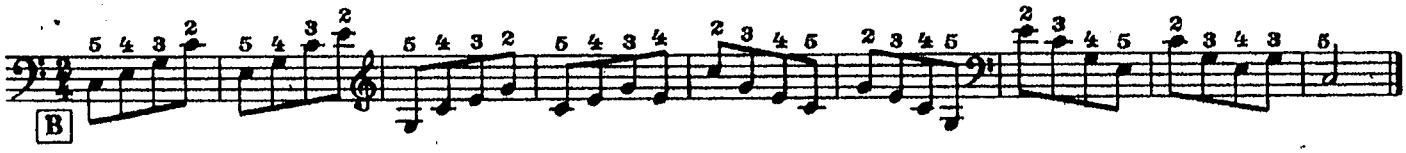


ЛЕВАЯ ВЫБОРНАЯ КЛАВИАТУРА

Гамма



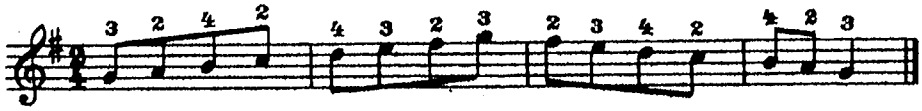
Короткое арпеджио



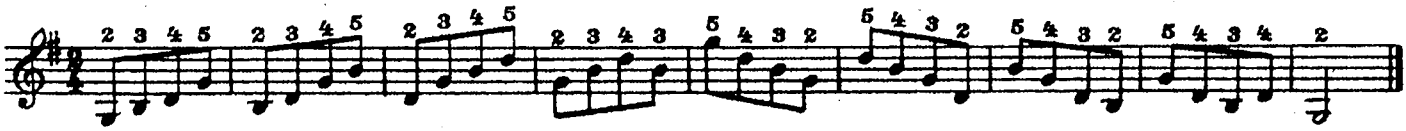
СОЛЬ МАЖОР

ПРАВАЯ КЛАВИАТУРА

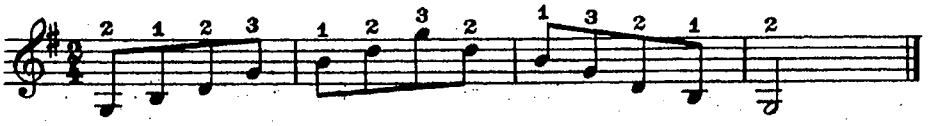
Гамма



Короткое арпеджио

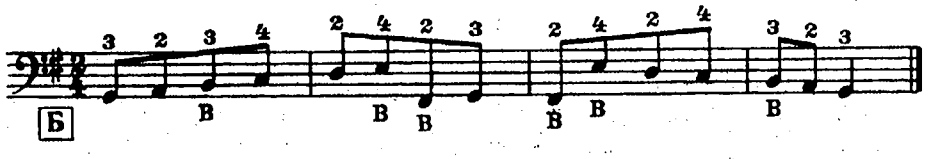


Длинное арпеджио



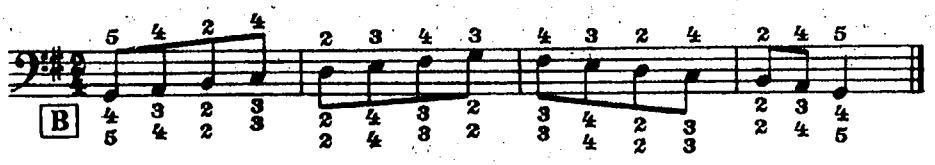
БАСЫ ЛЕВОЙ КЛАВИАТУРЫ

Гамма

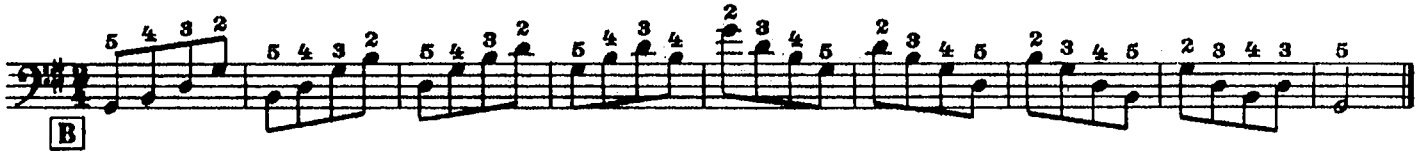


ЛЕВАЯ ВЫБОРНАЯ КЛАВИАТУРА

Гамма



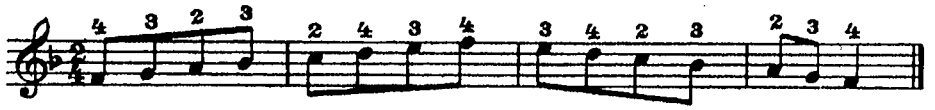
Короткое арпеджио



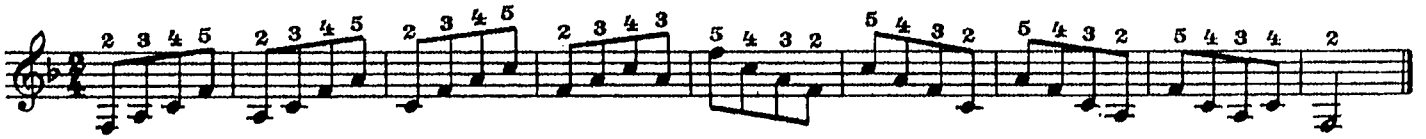
ФА МАЖОР

ПРАВАЯ КЛАВИАТУРА

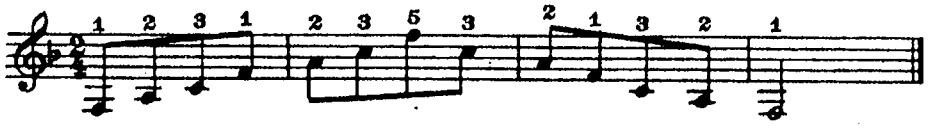
Гамма



Короткое арпеджио

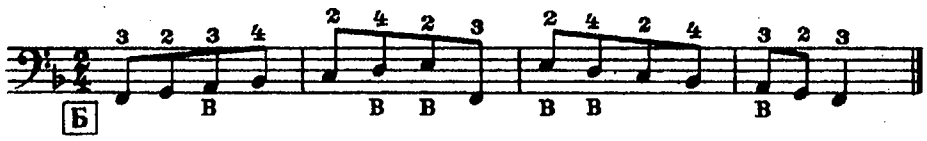


Длинное арпеджио



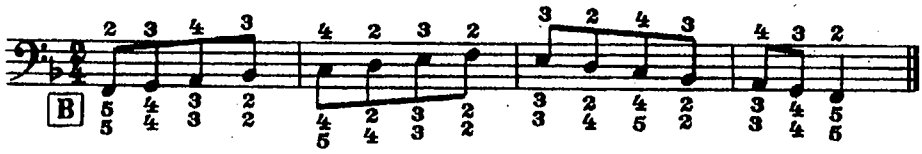
БАСЫ ЛЕВОЙ КЛАВИАТУРЫ

Гамма

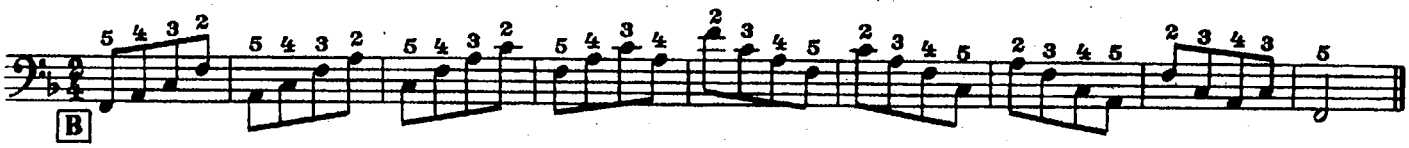


ЛЕВАЯ ВЫБОРНАЯ КЛАВИАТУРА

Гамма



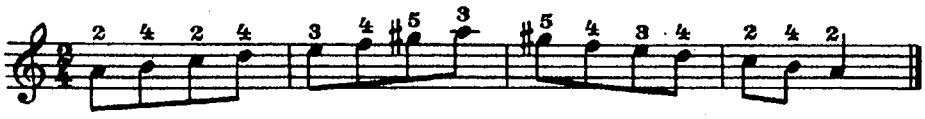
Короткое арпеджио



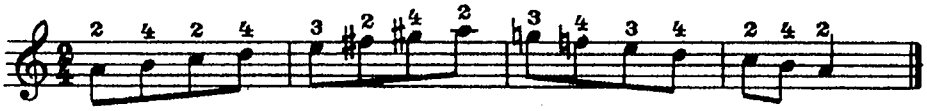
ЛЯ МИНОР

ПРАВАЯ КЛАВИАТУРА

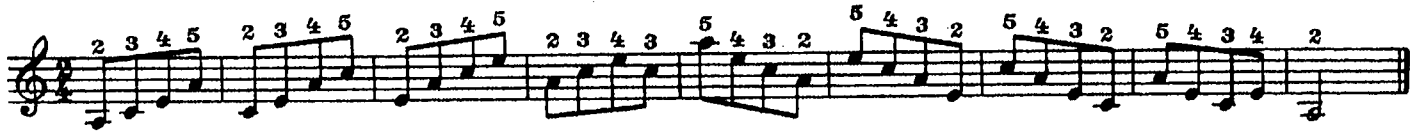
Гармоническая гамма



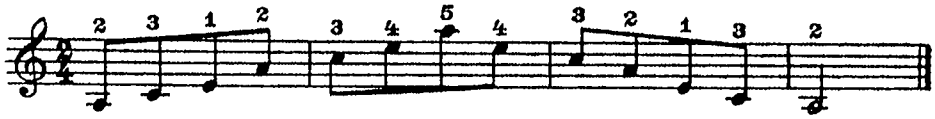
Мелодическая гамма



Короткое арпеджио

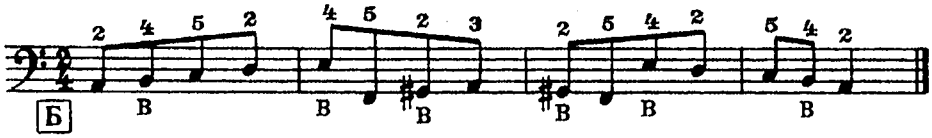


Длинное арпеджио

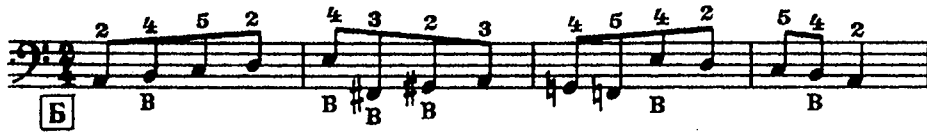


БАСЫ ЛЕВОЙ КЛАВИАТУРЫ

Гармоническая гамма

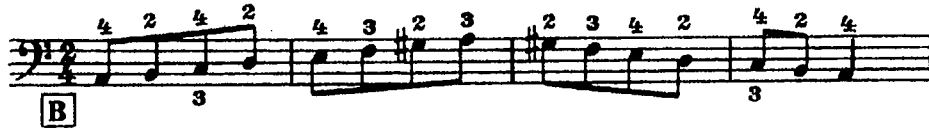


Мелодическая гамма

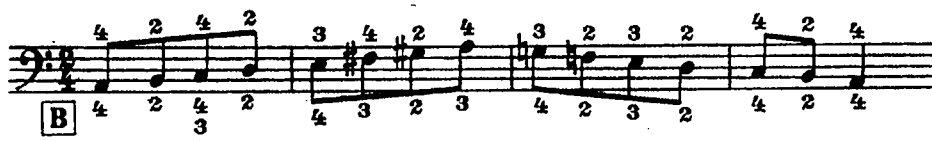


ЛЕВАЯ ВЫБОРНАЯ КЛАВИАТУРА

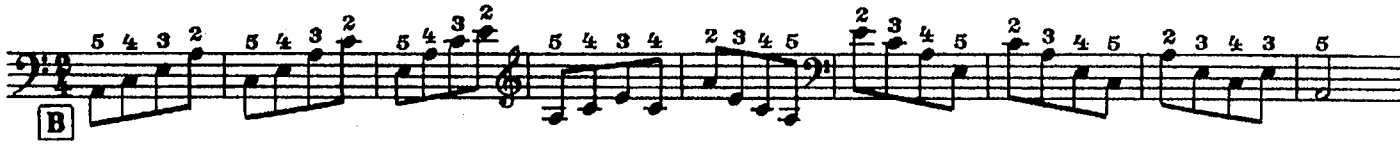
Гармоническая гамма



Мелодическая гамма



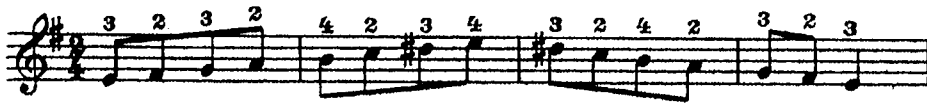
Короткое арпеджио



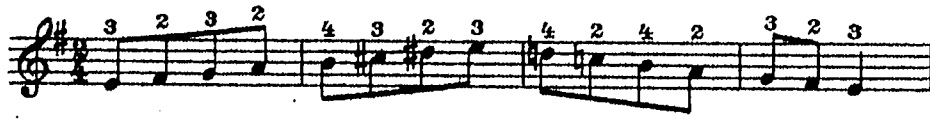
МИ МИНОР

ПРАВАЯ КЛАВИАТУРА

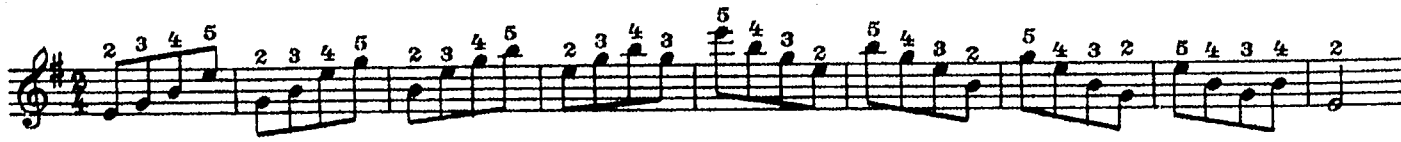
Гармоническая гамма



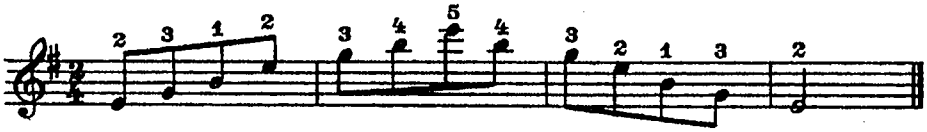
Мелодическая гамма



Короткое арпеджио

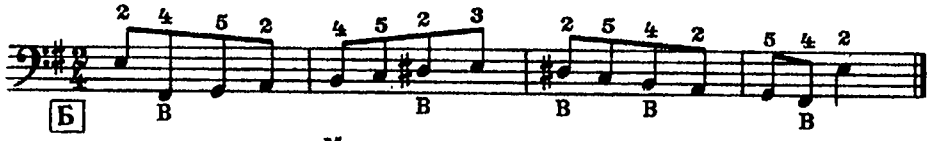


Длинное арпеджио

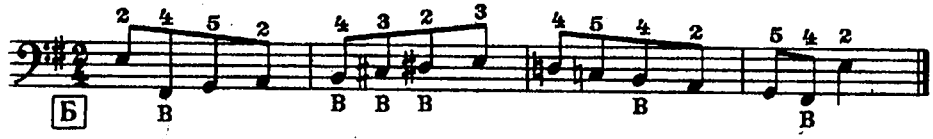


БАСЫ ЛЕВОЙ КЛАВИАТУРЫ

Гармоническая гамма

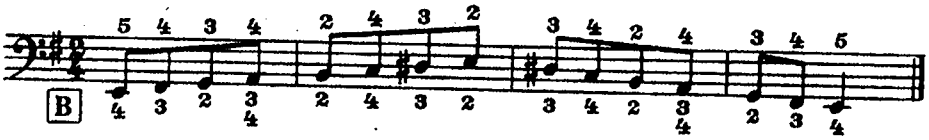


Мелодическая гамма

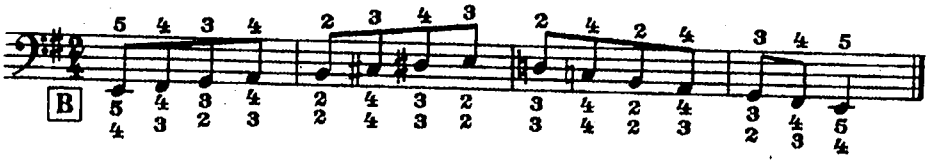


ЛЕВАЯ ВЫБОРНАЯ КЛАВИАТУРА

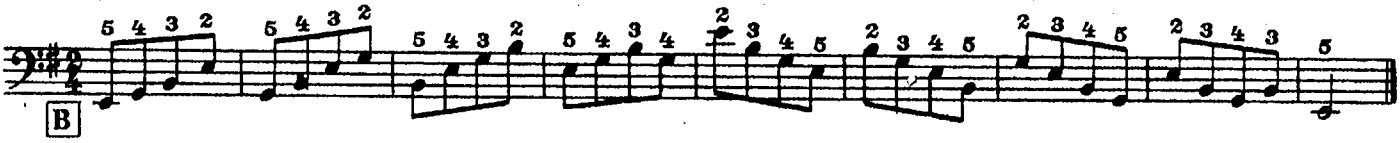
Гармоническая гамма



Мелодическая гамма



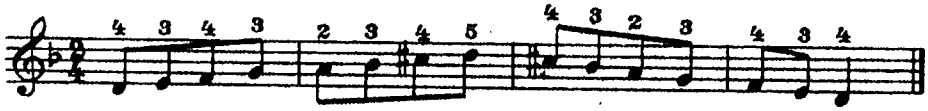
Короткое арпеджио



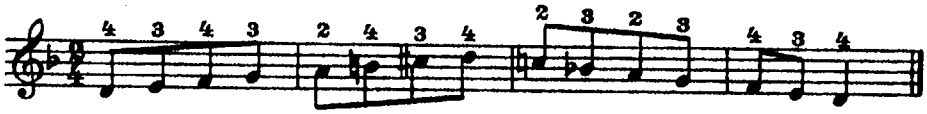
РЕ МИНОР

ПРАВАЯ КЛАВИАТУРА

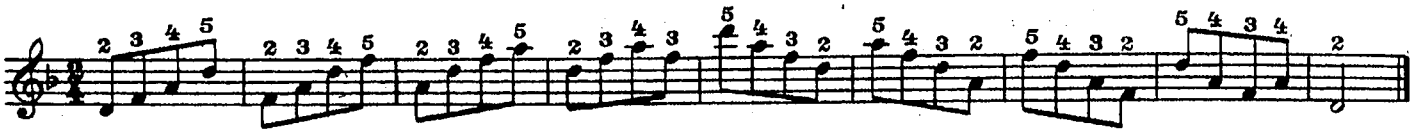
Гармоническая гамма



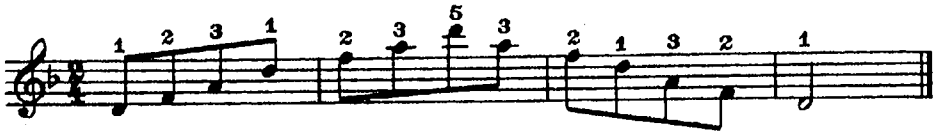
Мелодическая гамма



Короткое арпеджио

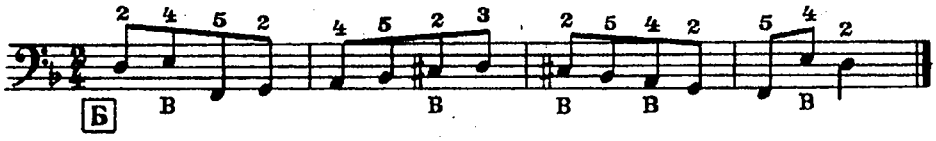


Длинное арпеджио

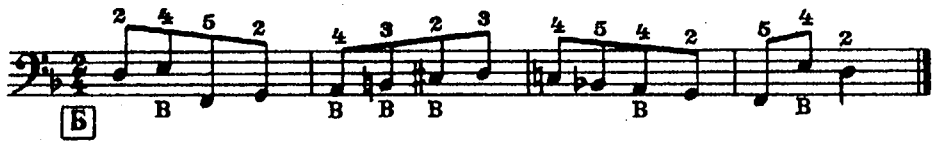


БАСЫ ЛЕВОЙ КЛАВИАТУРЫ

Гармоническая гамма

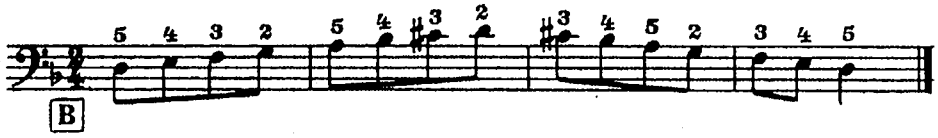


Мелодическая гамма

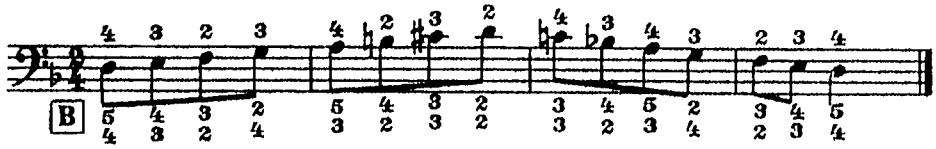


ЛЕВАЯ ВЫБОРНАЯ КЛАВИАТУРА

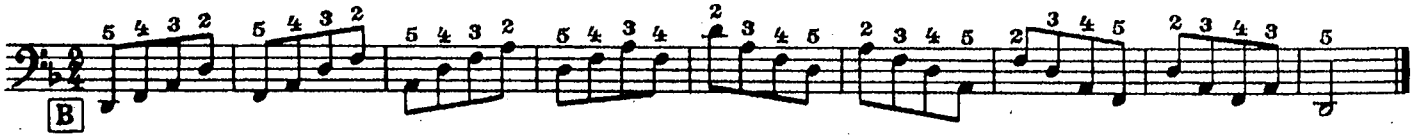
Гармоническая гамма



Мелодическая гамма



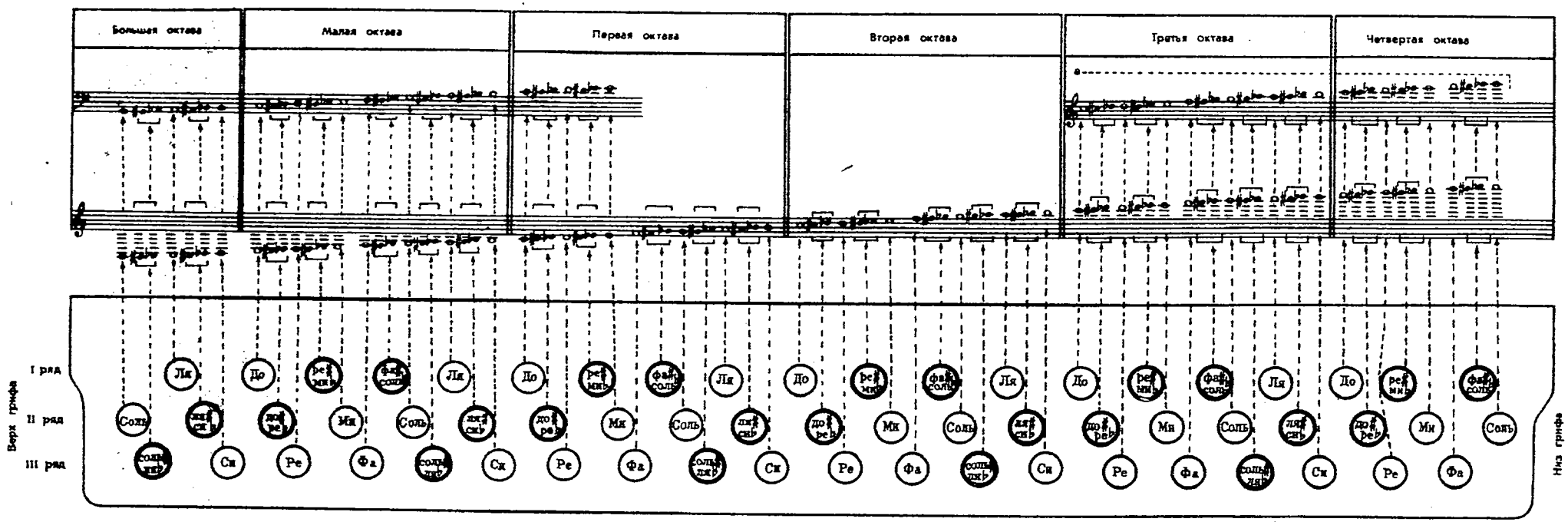
Короткое арпеджио



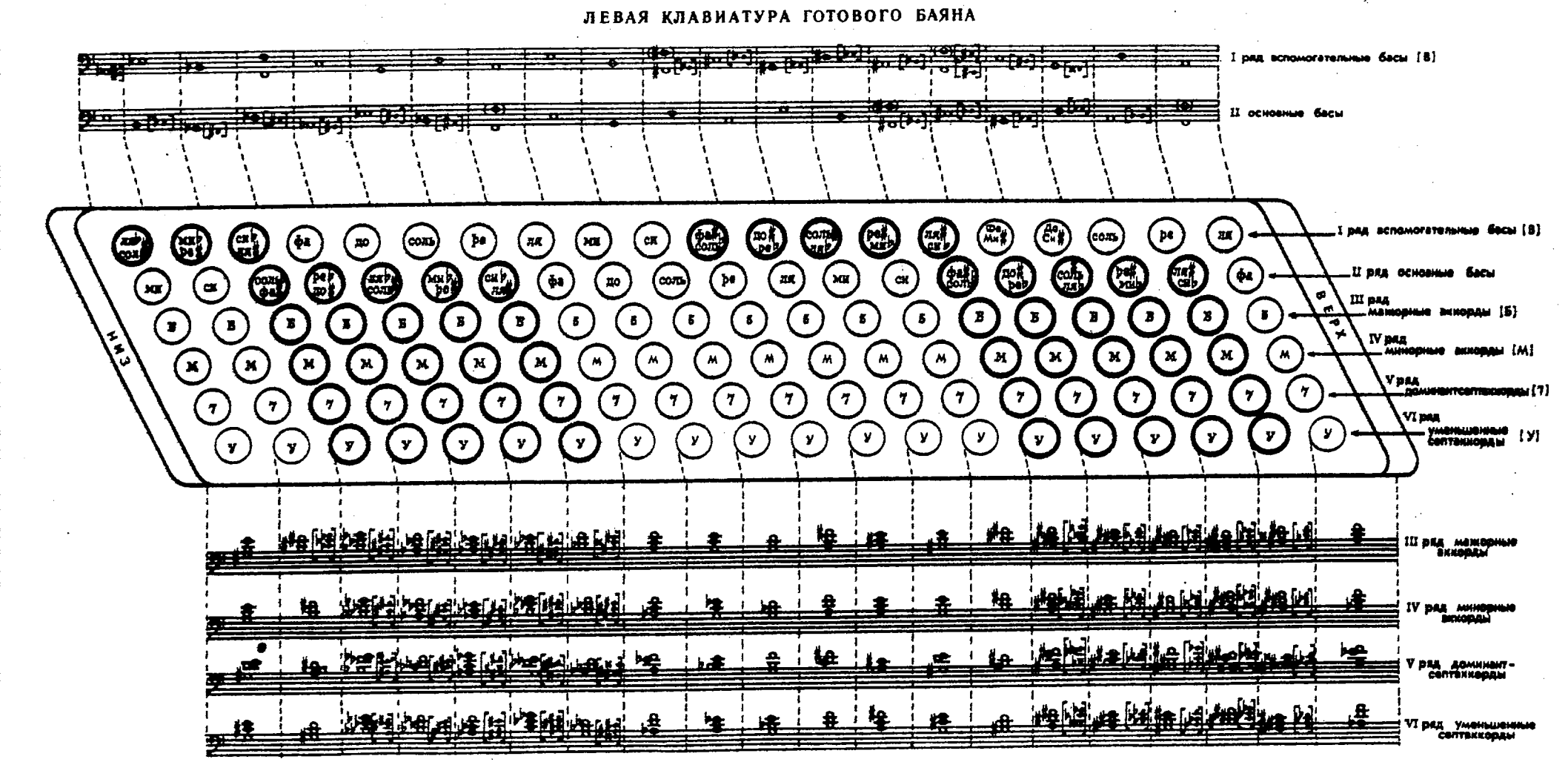
16. СХЕМЫ КЛАВИАТУР

Прилагаемыми схемами клавиатур рекомендуется пользоваться только на первоначальной стадии знакомства с инструментом. Дальнейшее его освоение следует строить на развитии ощущения клавиатур.

ПРАВАЯ КЛАВИАТУРА

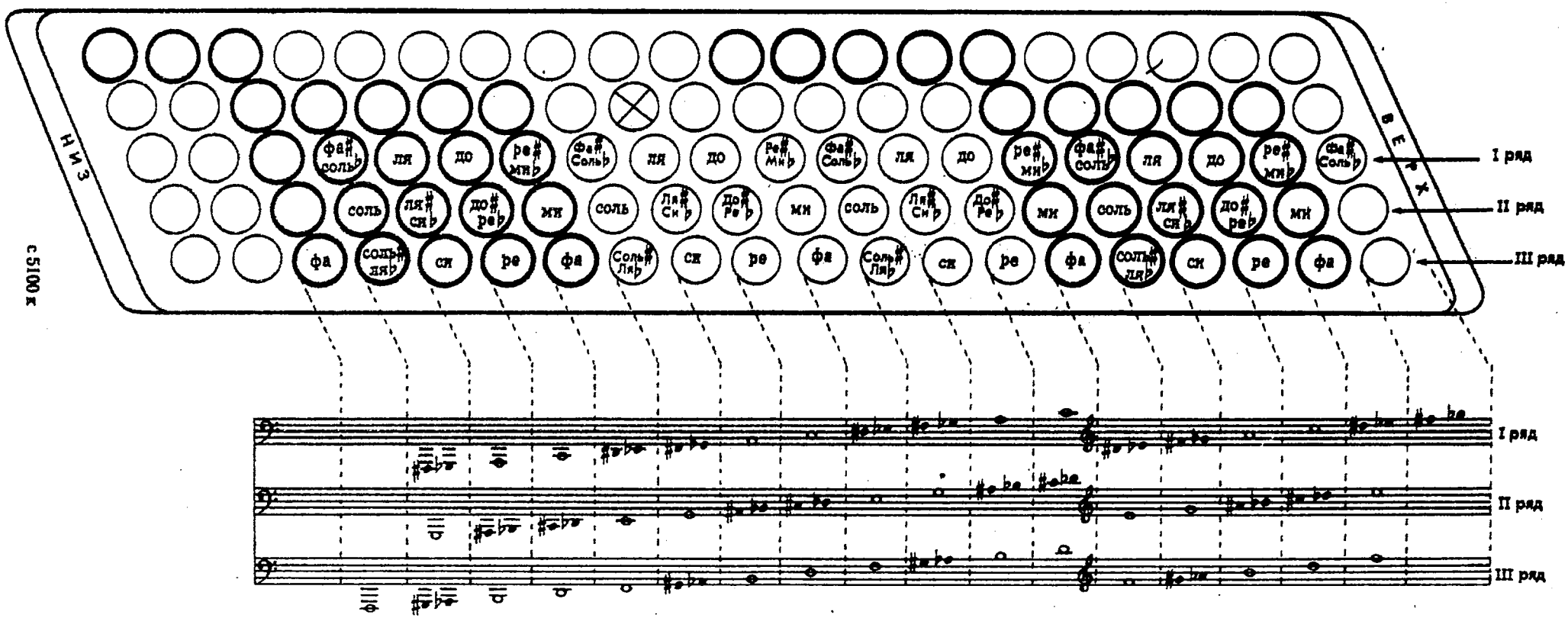


ЛЕВАЯ КЛАВИАТУРА ГОТОВОГО БАЯНА



[1] На некоторых баянах VI ряд (уменьшенные септаккорды) имеет иное соотношение с другими рядами: он как бы сдвинут на одну клавишу вниз.

ЛЕВАЯ КЛАВИАТУРА ВЫБОРНОГО БАЯНА



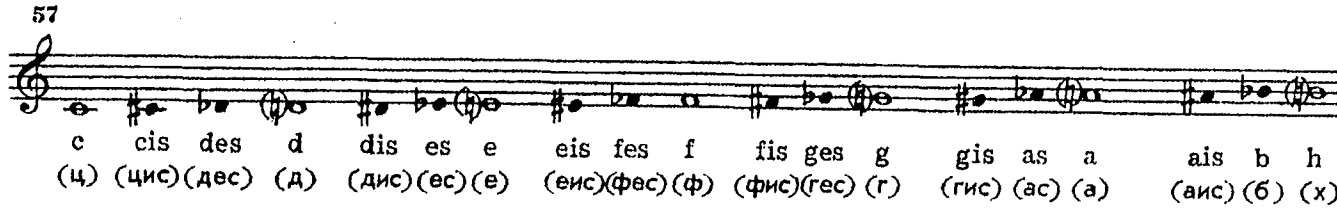
с 5100 к

17. ИТАЛЬЯНСКИЕ ТЕРМИНЫ

Для обозначения силы и характера звучности, темпа и т. п. в нотах применяются соответствующие словесные указания на русском, итальянском, реже — немецком и французском языках. Итальянская терминология наиболее употребима.

Accelerando (аччелерáндо) — ускоряя
Adagio (адáжио) — медленно, спокойно
Agitato (ажитáто) — возбужденно, взволнованно
Allegretto (аллегрéтто) — оживленно
Allegro (аллéгро) — скоро
Andante (андáнтэ) — спокойно
Andantino (анданти́но) — не спеша
A tempo (а тэ́мпо) — в прежнем темпе (восстановить прежний темп после предшествующего ускорения или замедления)
Cantabile (кантáбиле) — певуче
Coda (кóда) — окончание, заключение, заключительная часть
Crescendo (крещéндо) — усиливая
Da capo al Fine (да кáпо аль фи́нэ) — повторить с начала до слова «Конец»
Diminuendo (диминуэ́ндо) — затихая
Dolce (дóльче) — нежно, мягко
Fine (фи́нэ) — конец
Forte (фóртэ) — громко
Grave (грáвэ) — тяжело, важно
Largo (ля́рго) — широко
Legato (легáто) — связно
Lento (лéнто) — медленно
Marcato (маркáто) — четко, подчеркнуто, выделяя
Meno (мэ́но) — менее
Mezzo (мэ́ццо) — средний
Moderato (модэрáто) — умеренно, сдержанно
Molto (мóльто) — много, очень
Morendo (морэ́ндо) — замирая (затихая и замедляя одновременно)
Mosso (мóссо) — подвижно, оживленно
Non (нон) — нет, не
Non legato (нон легáто) — не связно, раздельно
Pesante (пезáнтэ) — тяжело
Piano (пиáно) — тихо
Più (пи́у) — более
Poco (пóко) — мало, немного
Poco a poco (пóко а пóко) — мало-помалу, понемногу
Portamento (портамэ́нто) — выдержанно, ровно, протяжно
Presto (прэ́сто) — быстро
Rallentando (раллентáндо) — замедляя
Ritardando (ритардáндо) — замедляя
Ritenuto (ритэну́то) — замедляя
Segno (сэ́ньо) — знак. Знаки и выставляются в нотах для обозначения, от какого или до какого места необходимо повторить (проиграть) часть произведения
Sforzando (сфорцáндо) — акцентируя, с силой выделяя
Sostenuto (состэну́то) — выдержанно
Staccato (стаккáто) — отрывисто
Stringendo (стринджэ́ндо) — ускоряя
Subito (су́бито) — внезапно, сразу. Subito *f* — сразу громко, subito *p* — сразу тихо.
Tempo I (тэ́мпо при́мо) — первоначальный темп (восстановить первоначальный темп после предшествующего замедления или ускорения)
Tenuto (тэну́то) — выдержанно, точно по длительности и ровно по силе
Vivace (вивáче) — быстро, живо
Vivo (ви́во) — быстро, живо

18. БУКВЕННОЕ ОБОЗНАЧЕНИЕ ЗВУКОВ И ТОНАЛЬНОСТЕЙ



Мажор обозначается словом dur (дур). Минор — словом moll (молль). Мажорные тональности пишутся с прописной буквы, минорные — со строчной.

C-dur — до мажор
c-moll — до минор
Es-dur — ми-бемоль мажор
es-moll — ми-бемоль минор
Fis-dur — фа-диез мажор
fis-moll — фа-диез минор
H-dur — си мажор
h-moll — си минор
B-dur — си-бемоль мажор
b-moll — си-бемоль минор

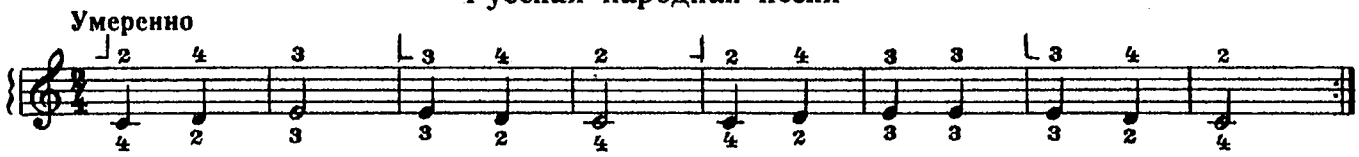
с 5100 к

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ

I. ПЕСНИ И ПЬЕСЫ ДЛЯ ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО ОСВОЕНИЯ ИНСТРУМЕНТА

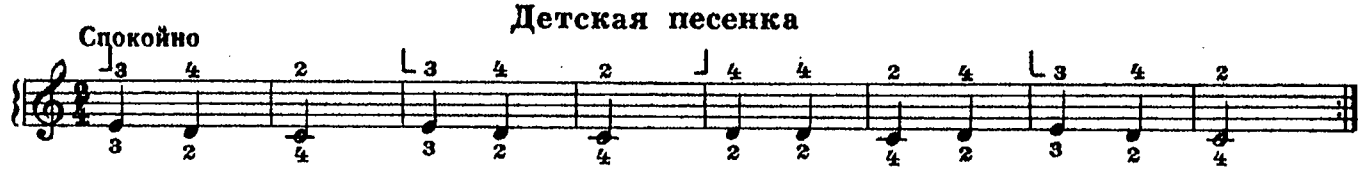
1. У КОТА*

Русская народная песня



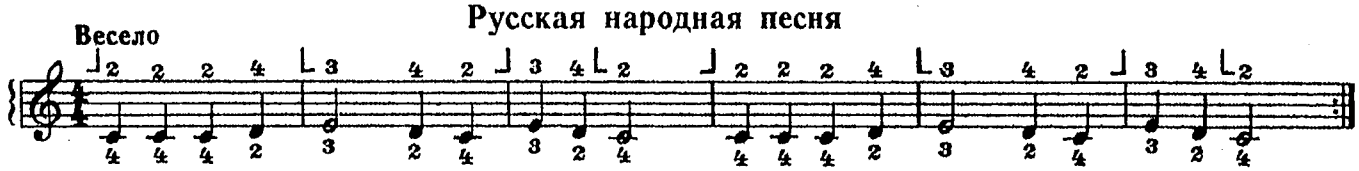
2. БАЮ-БАЙ

Детская песенка



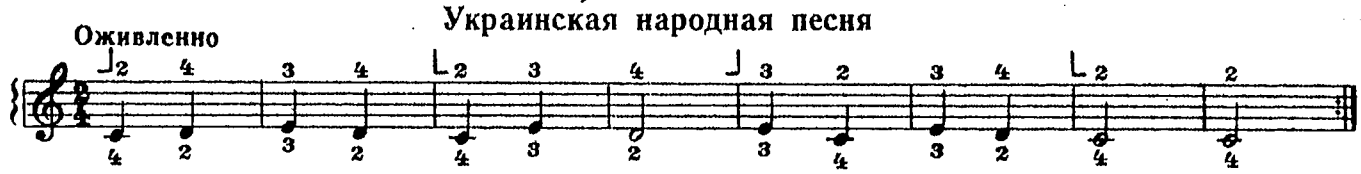
3. А МЫ ПРОСО СЕЯЛИ

Русская народная песня



4. ЛЕТИ, ВОРОБУШЕК

Украинская народная песня

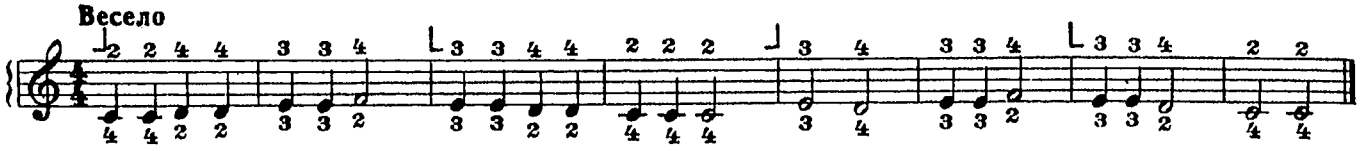


* №№ 1—13 рекомендуются для освоения правой и левой выборной клавиатуры. Аппликатура для правой руки выставлена сверху, для левой — снизу.

с 5100 к

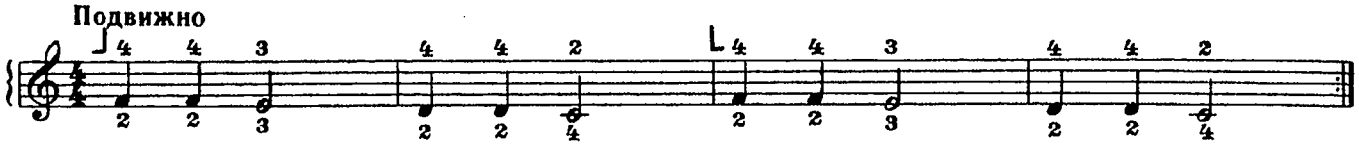
5. КАК ПОД ГОРКОЙ, ПОД ГОРОЙ

Русская народная песня



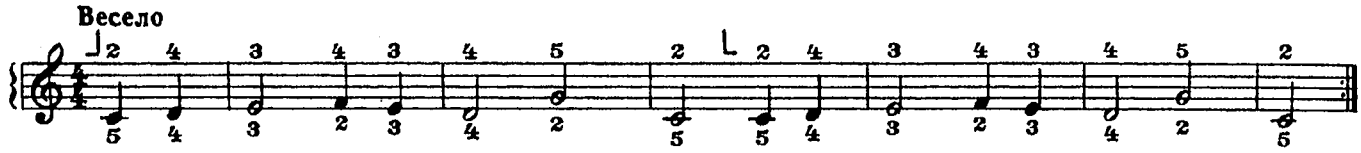
6. ВАСИЛЕК

Детская песенка



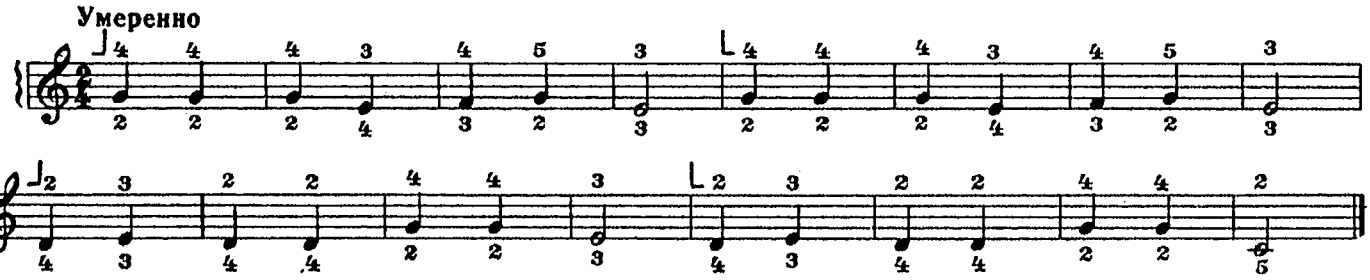
7. НА ЗЕЛЕНОМ ЛУГУ

Украинская народная песня

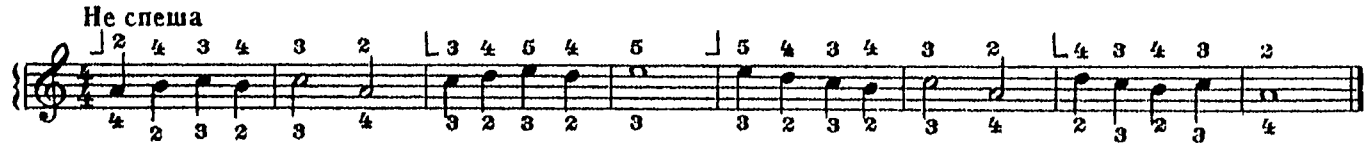


8. СТОИТ ОРЕШИНА КУДРЯВАЯ

Русская народная песня

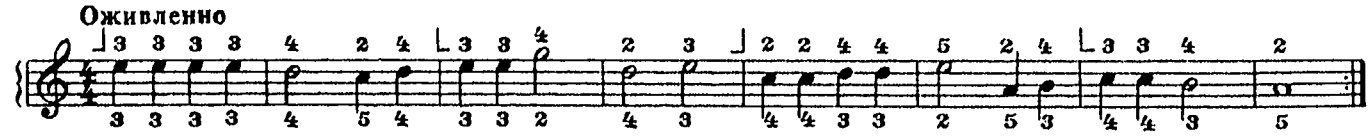


9. ЛАТЫШСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ



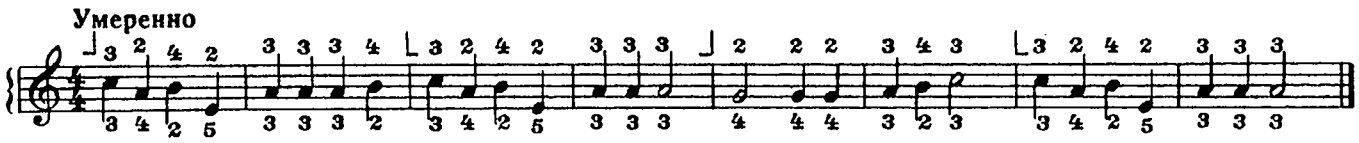
10. ХОДИЛА МЛАДЕШЕНЬКА ПО БОРОЧКУ

Русская народная песня

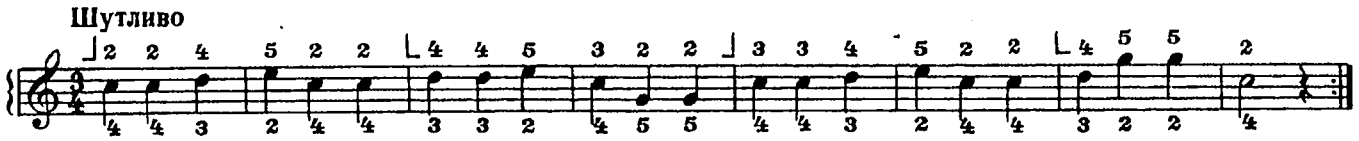


с 5100 к

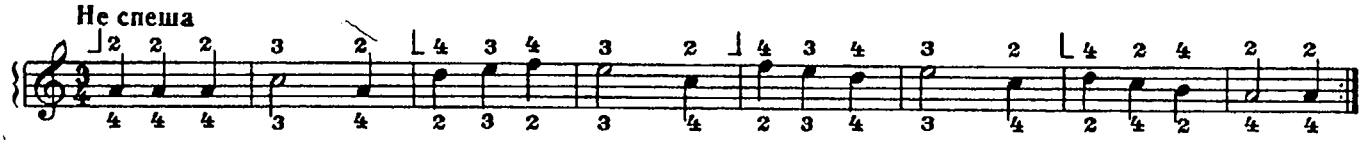
11. ОЙ, ЕСТЬ В ЛЕСУ КАЛИНА
Белорусская народная песня



12. КОТИК
Детская песенка

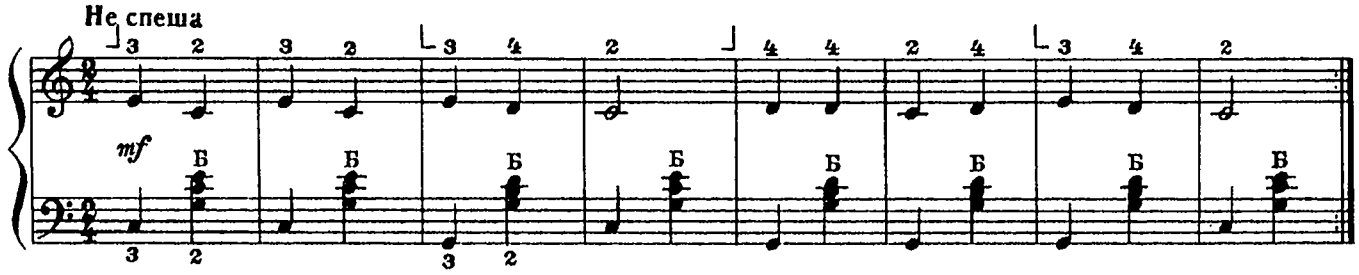


13. БЕЛОРУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

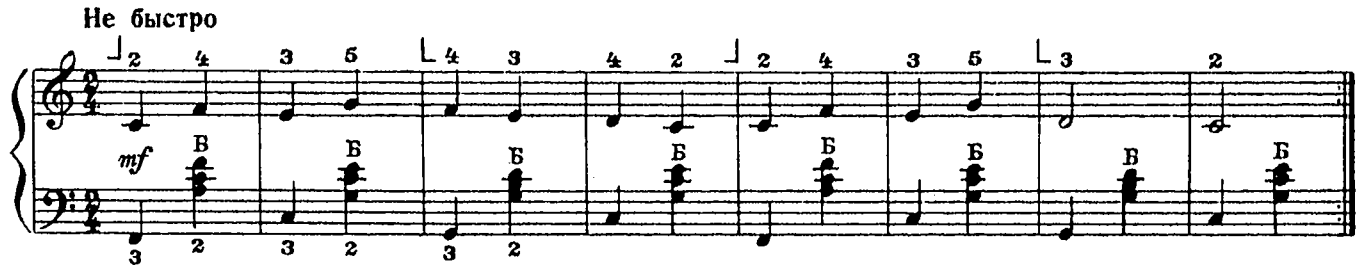


ГОТОВЫЙ БАЯН

14. ПАСТУШОК
Детская песенка



15. КАК НА ЗОРЬКЕ, НА ЗОРЮШКЕ
Русская народная песня



с 5100 к

16. ПРИ ДОЛИНУШКЕ КАЛИНУШКА СТОИТ

Русская народная песня

Умеренно

mp

mf

17. ЗАИНЬКА

Русская народная песня

Умеренно

p

18. ПЕСНЯ

А. ШТОГАРЕНКО

Умеренно

mf

19. УЖ Я ЗОЛОТО ХОРОНЮ

Русская народная песня

Moderato [Умеренно]

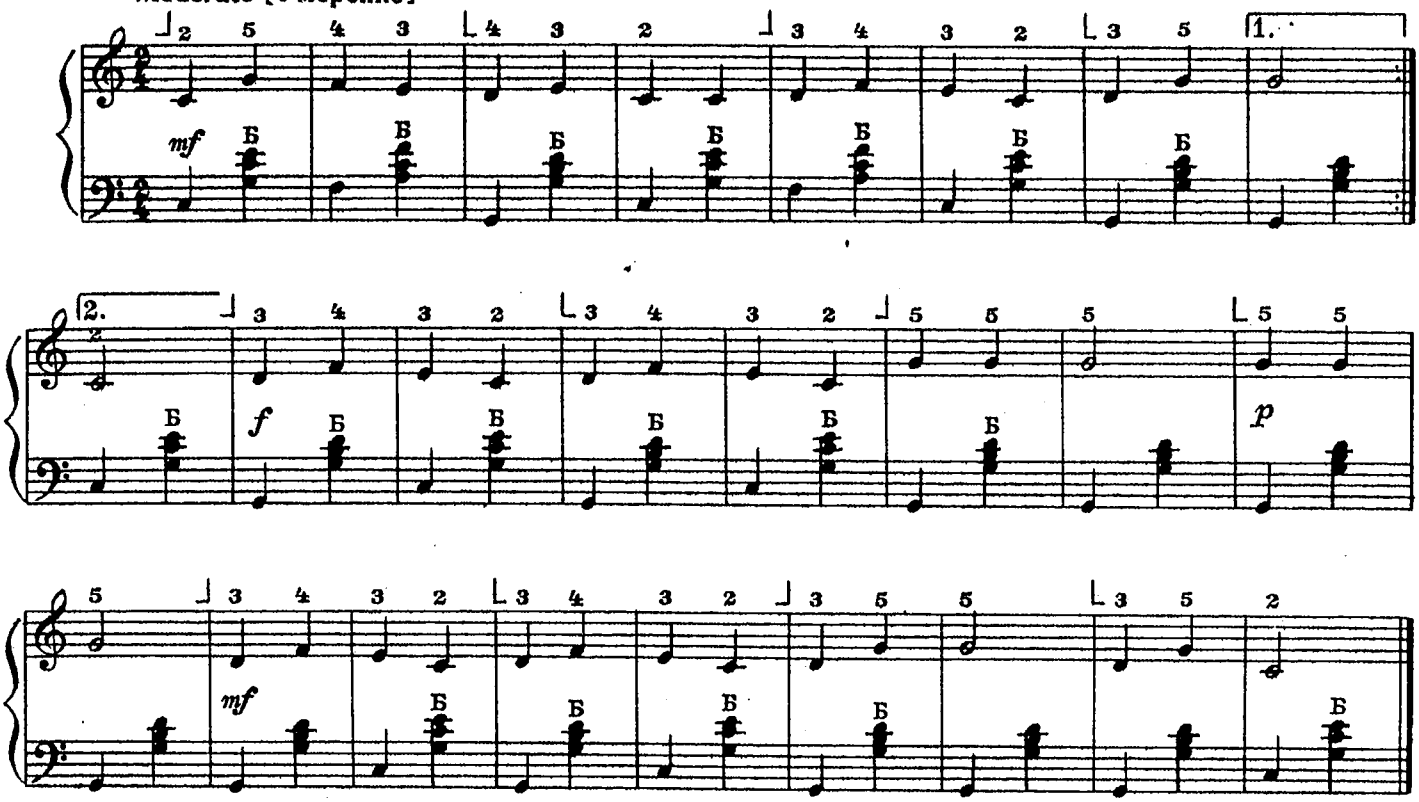
mf

mf

20. ПЕРВЫЕ ШАГИ

Moderato [Умеренно]

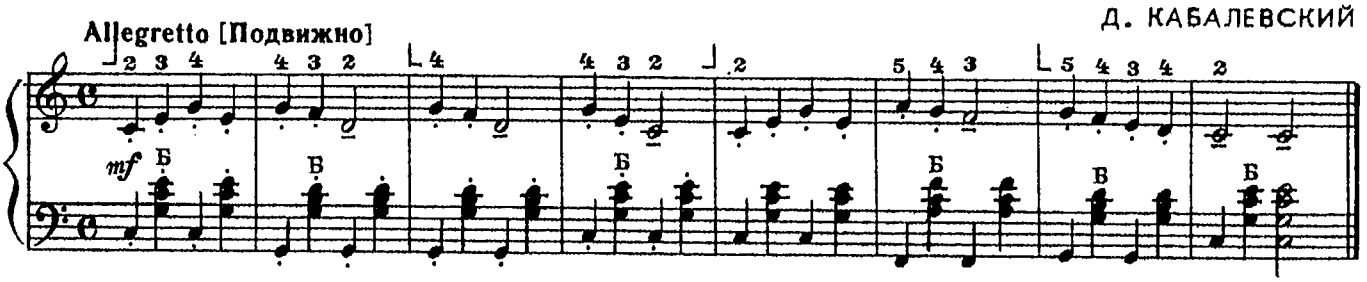
С. МАЙКАПАР



21. МАЛЕНЬКАЯ ПОЛЬКА

Allegretto [Подвижно]

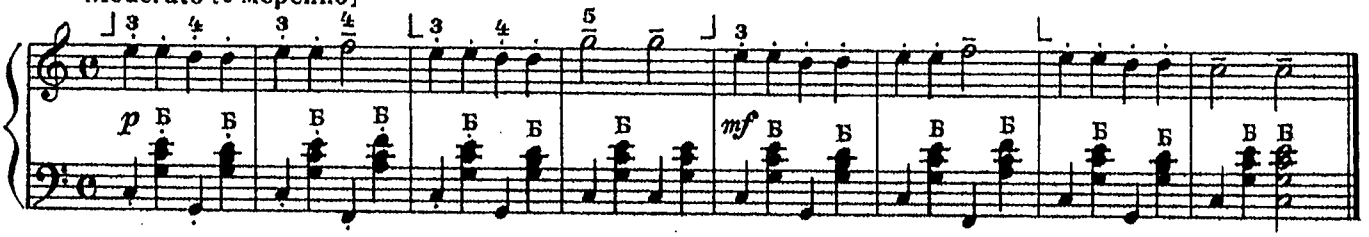
Д. КАБАЛЕВСКИЙ



22. БЕЛОЧКА

Русская народная песня

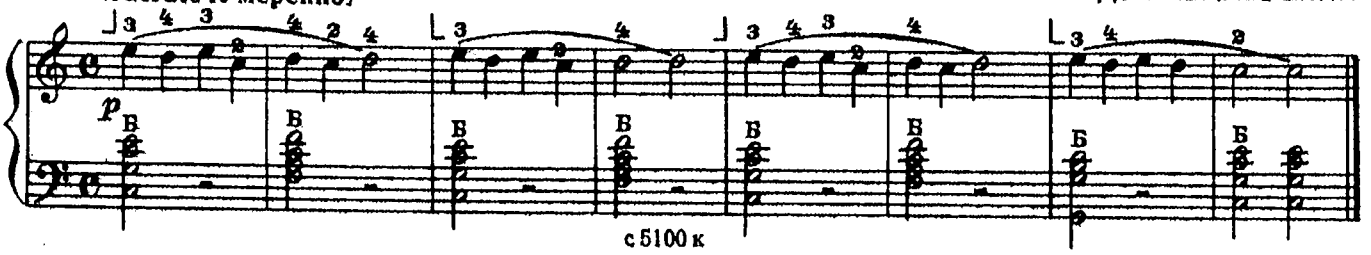
Moderato [Умеренно]



23. ПЕСЕНКА

Moderato [Умеренно]

Д. КАБАЛЕВСКИЙ



с 5100 к

24. ПРАЗДНИЧНАЯ

А. ФИЛИППЕНКО

Andante [Не спеша]

25. ЗАЙКА

А. РУББАХ

Giocoso [Шутливо]

26. СТЕПЬ ДА СТЕПЬ КРУГОМ

Русская народная песня

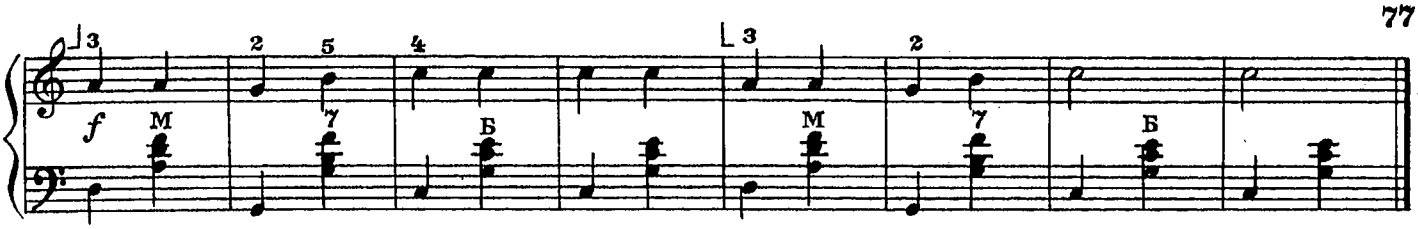
Moderato [Умеренно]

27. АХ, ВО САДУ, САДУ

Русская народная песня

Moderato [Умеренно]

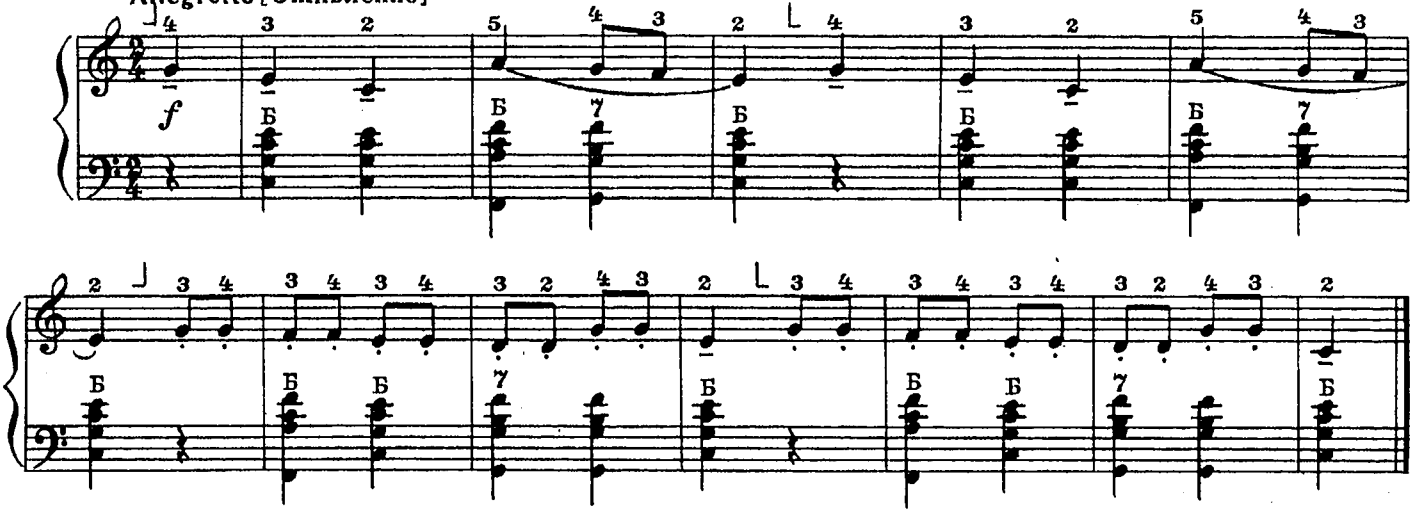
с 5100 к



28. ВО КУЗНИЦЕ

Русская народная песня

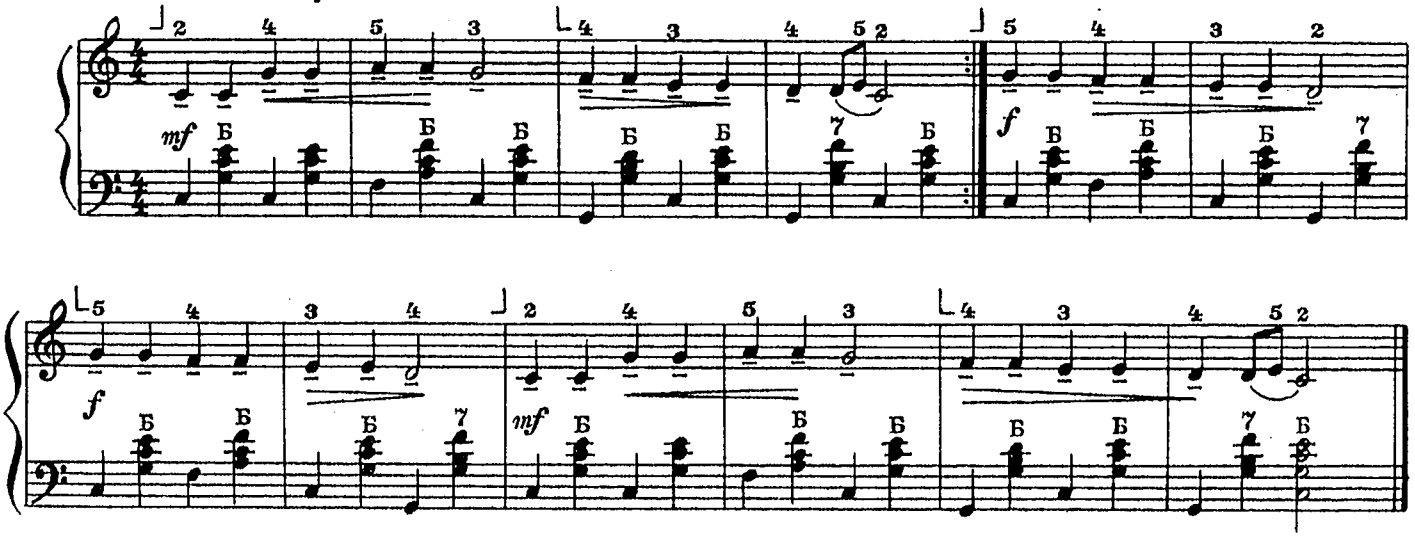
Allegretto [Оживленно]



29. АЗБУКА

В. МОЦАРТ

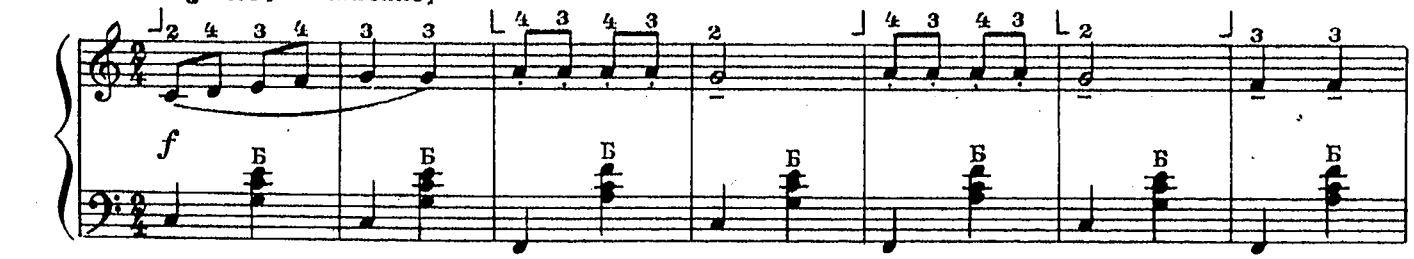
Moderato [Умеренно]

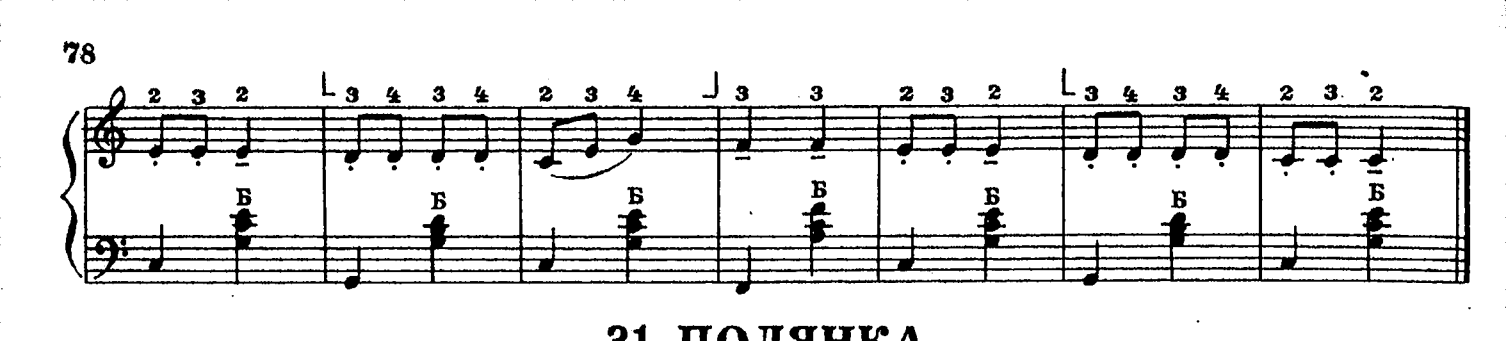


30. СЕЯЛ МУЖИК ПРОСО

Украинская народная песня

Allegretto [Оживленно]

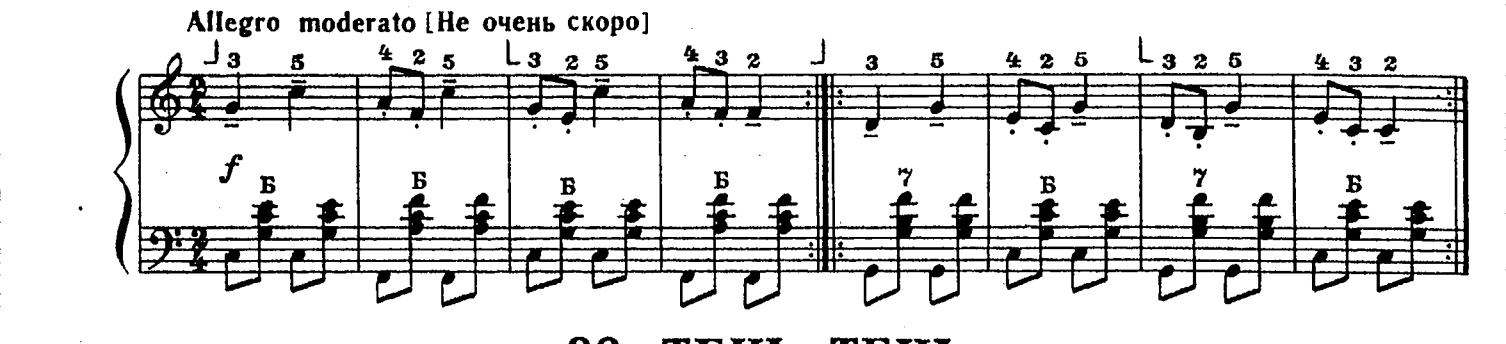




31. ПОЛЯНКА

Русская народная песня

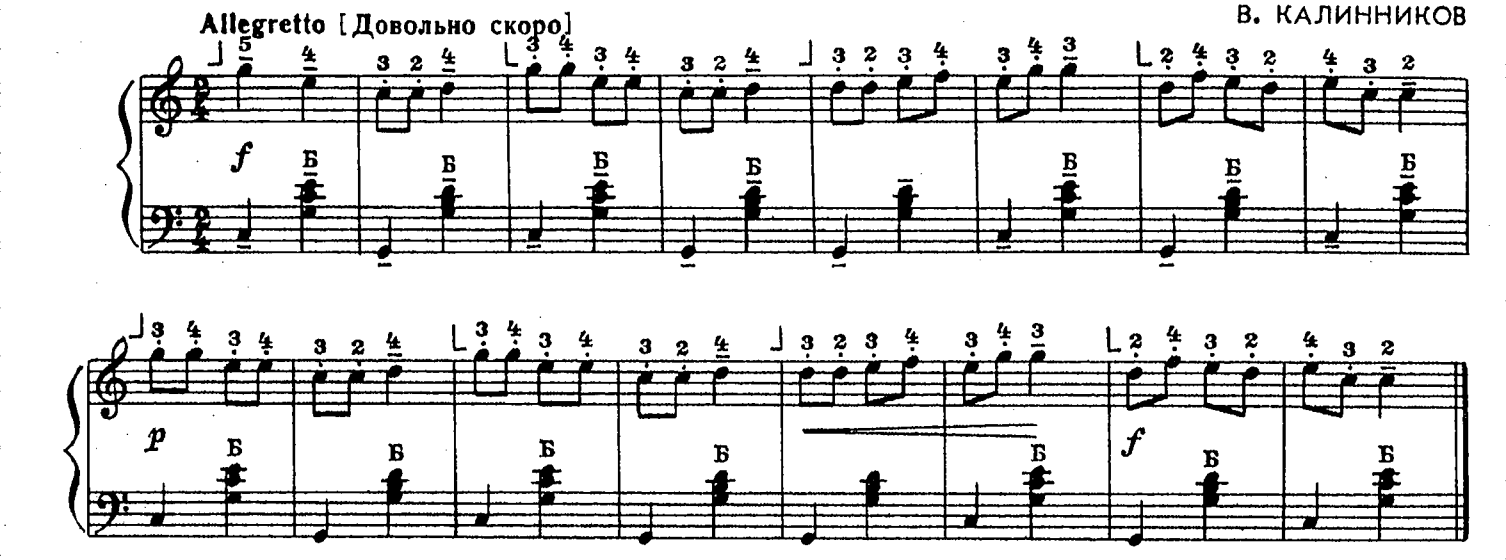
Allegro moderato [Не очень скоро]



32. ТЕНЬ-ТЕНЬ

В. КАЛИННИКОВ

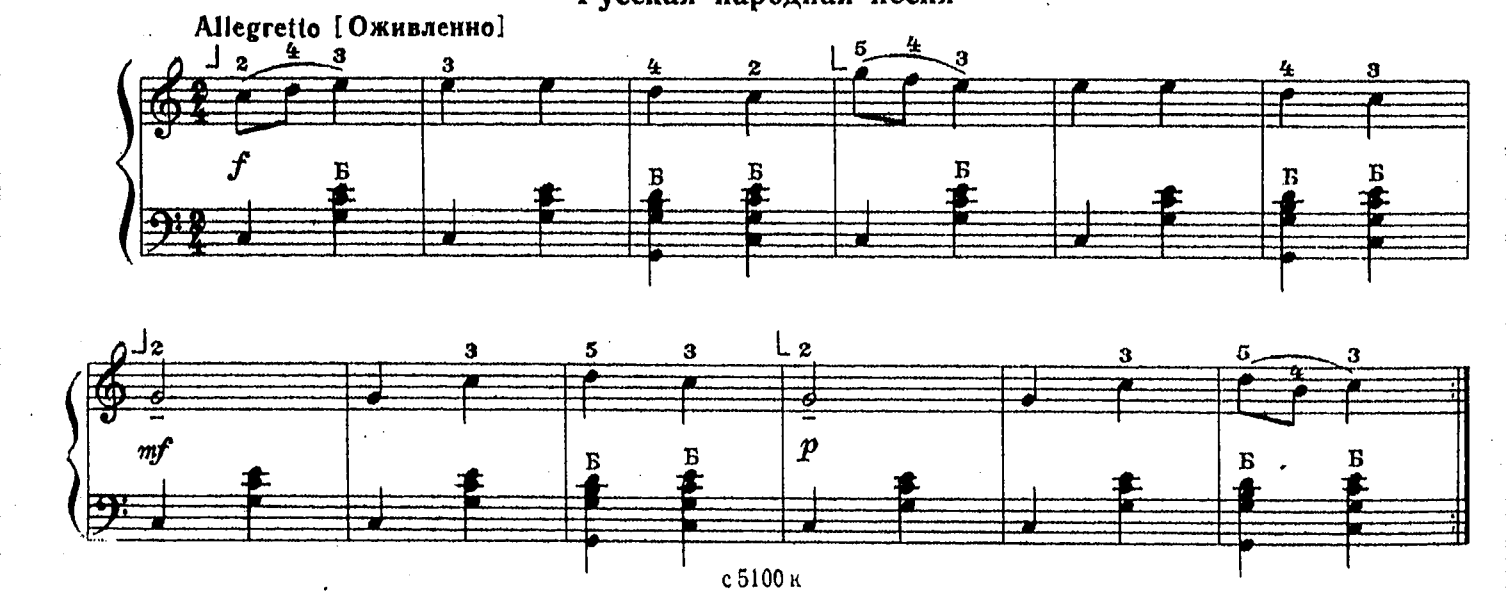
Allegretto [Довольно скоро]



33. КАК У НАС ВО САДОЧКЕ

Русская народная песня

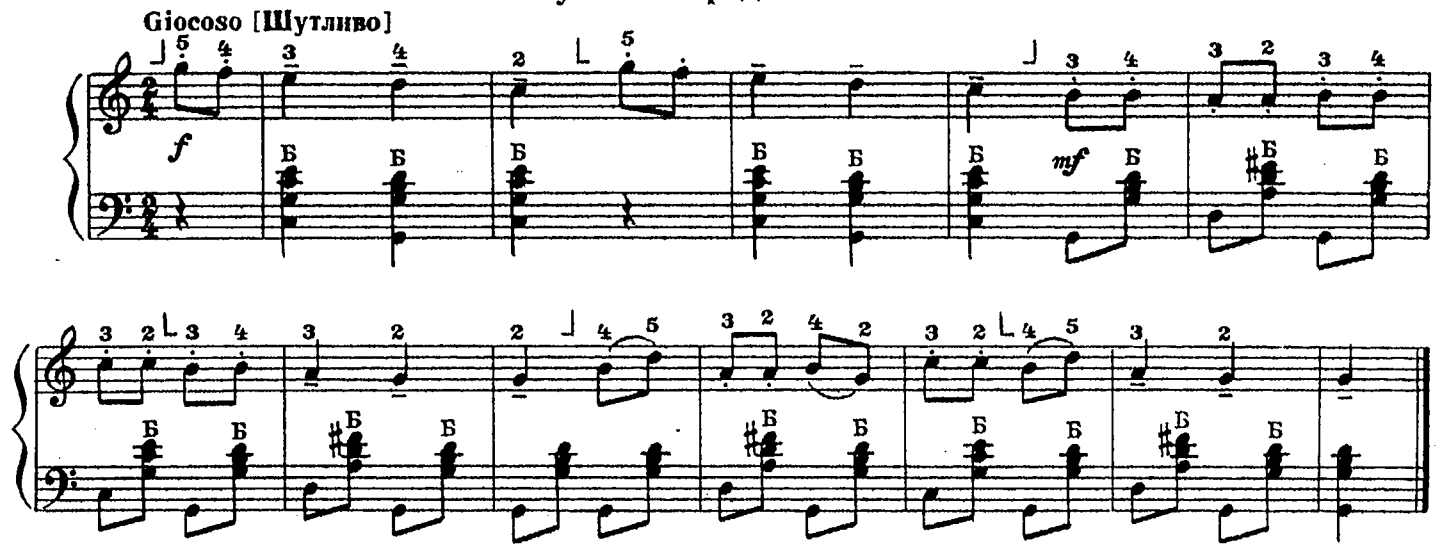
Allegretto [Оживленно]



34. Я НА ГОРКУ ШЛА

Русская народная песня

Giocoso [Шутливо]

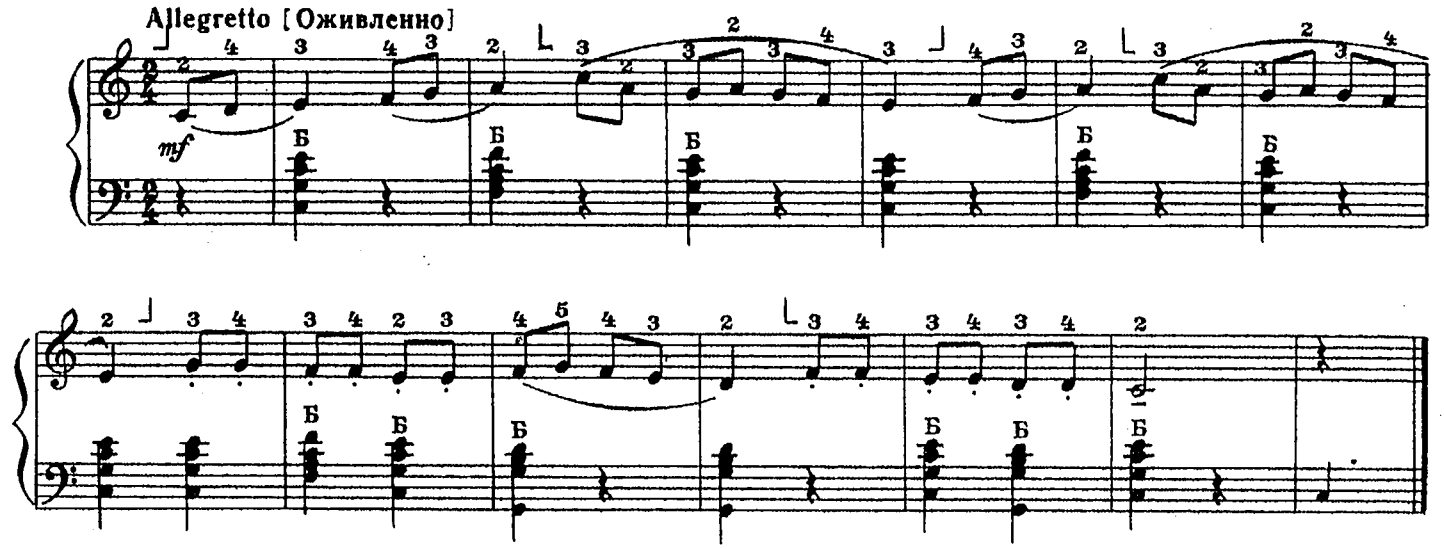


35. ХОР КРЕСТЬЯНОК

из оперы „Иван Сусанин“

М. ГЛИНКА

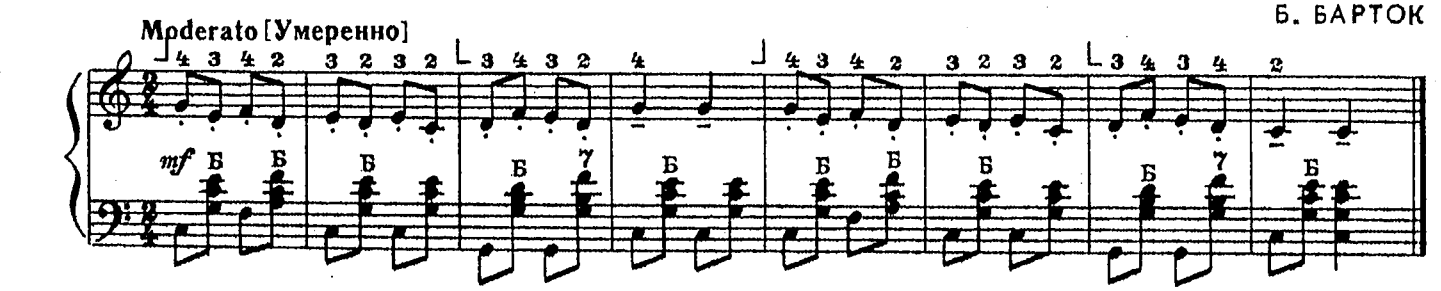
Allegretto [Оживленно]



36. ВЕНГЕРСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

Б. БАРТОК

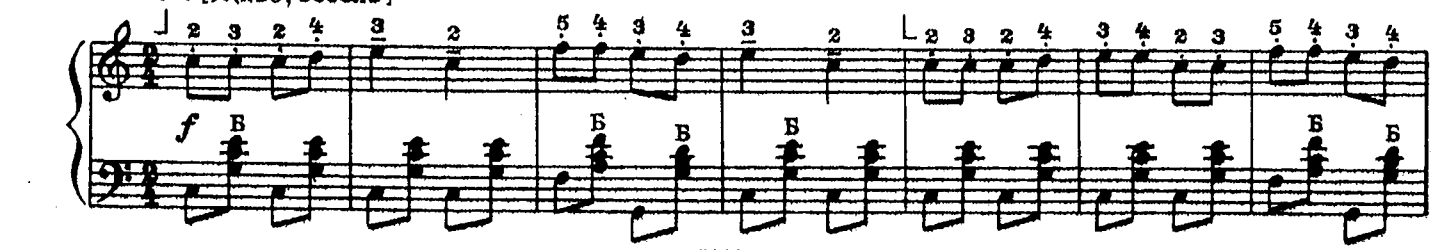
Moderato [Умеренно]



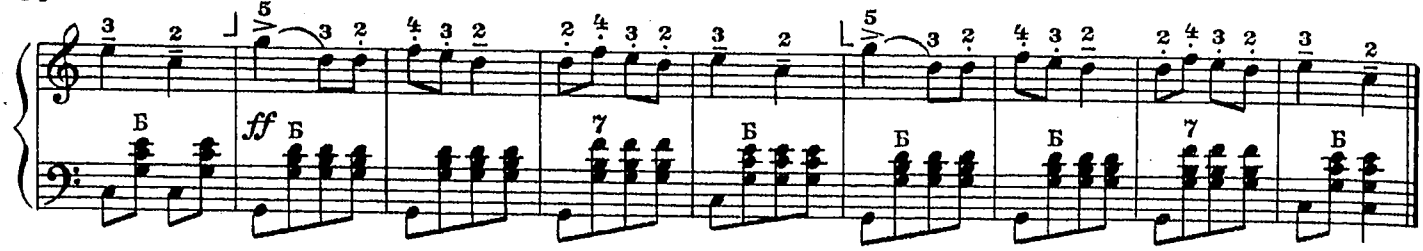
37. ЖУРАВЕЛЬ

В. КАЛИННИКОВ

Vivo [Живо, весело]



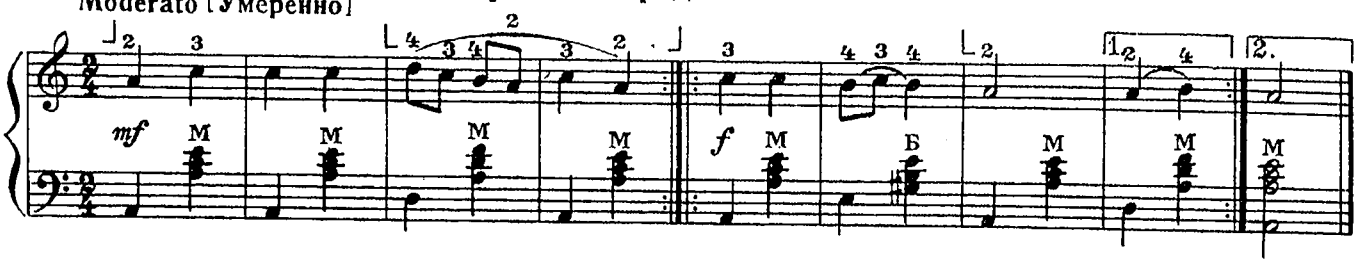
с 5100 к



38. Я ПОЙДУ ЛИ, МОЛОДЕНЬКА

Русская народная песня

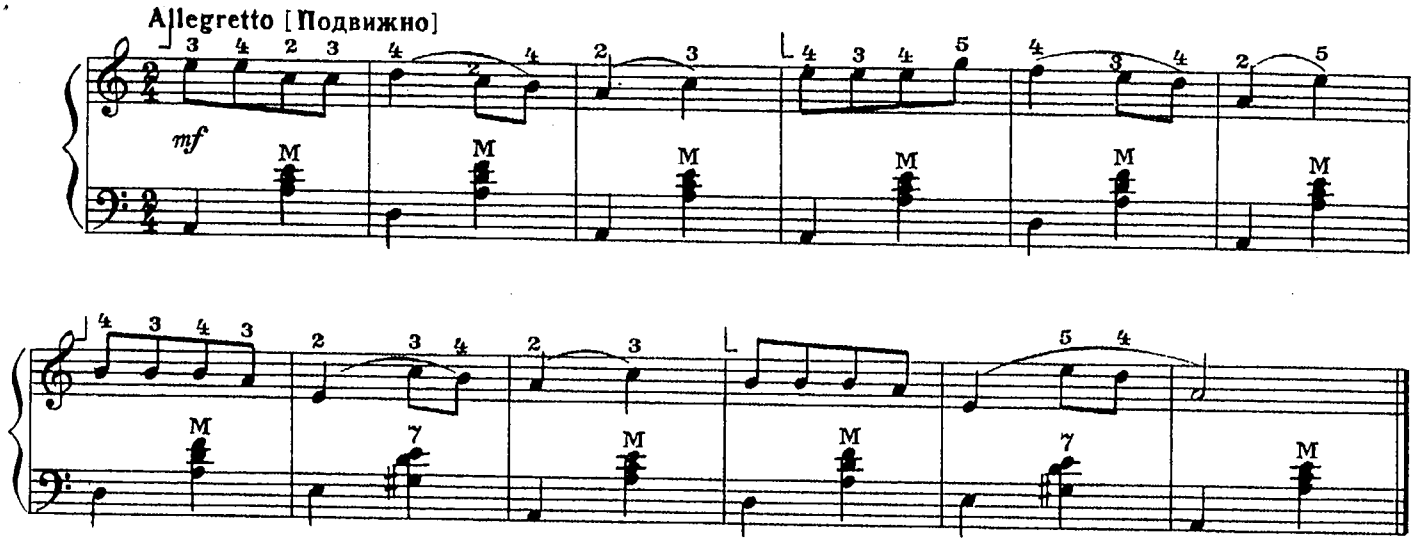
Moderato [Умеренно]



39. КАК В ЛЕСУ, ЛЕСУ, ЛЕСОЧКЕ

Русская народная песня

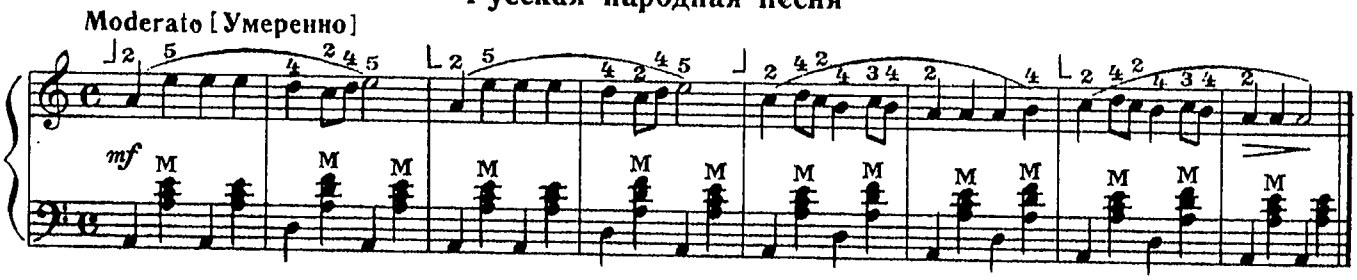
Allegretto [Подвижно]



40. ТРОПИНКА

Русская народная песня

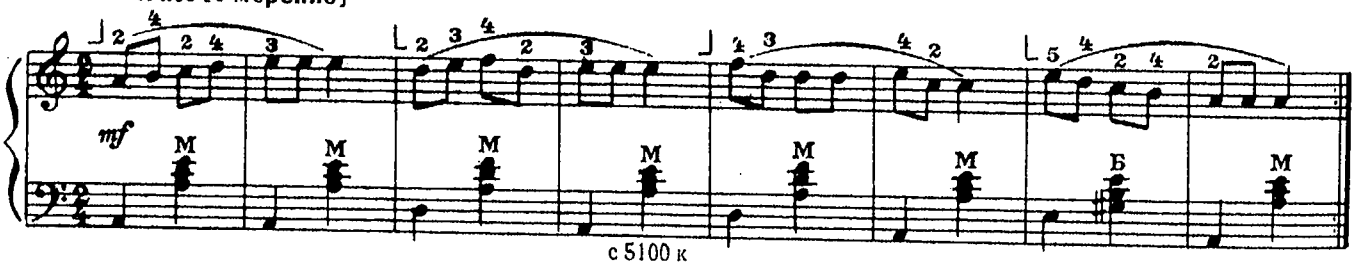
Moderato [Умеренно]



41. СОЛОВЕЙКО

Украинская народная песня

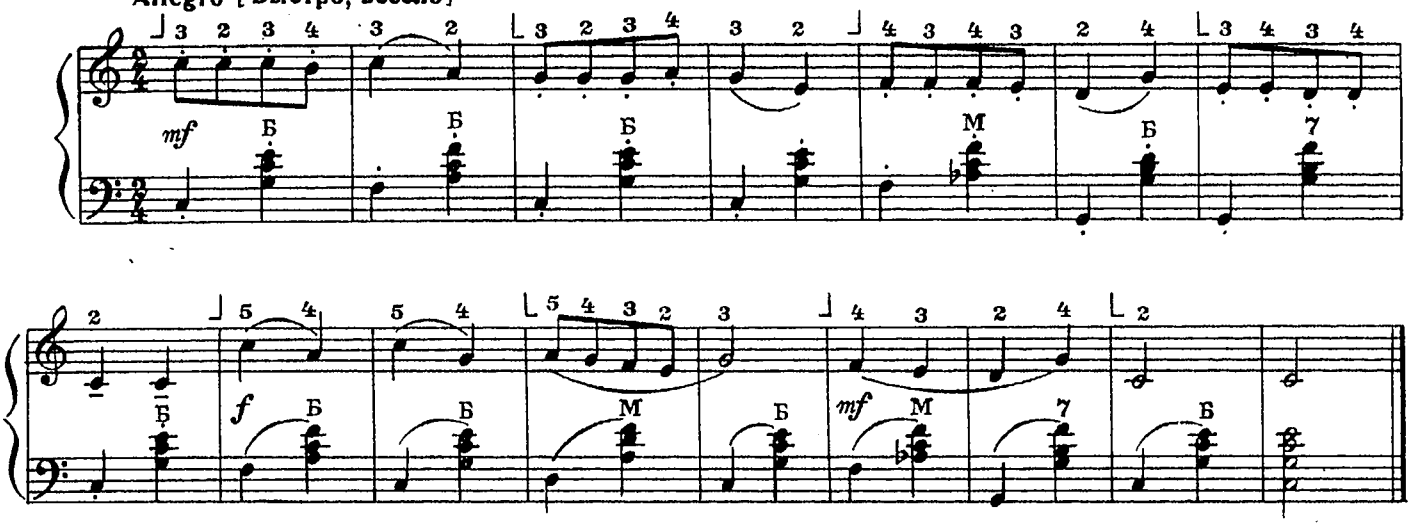
Moderato [Умеренно]



42. ПРО ПЕТЮ

Д. КАБАЛЕВСКИЙ

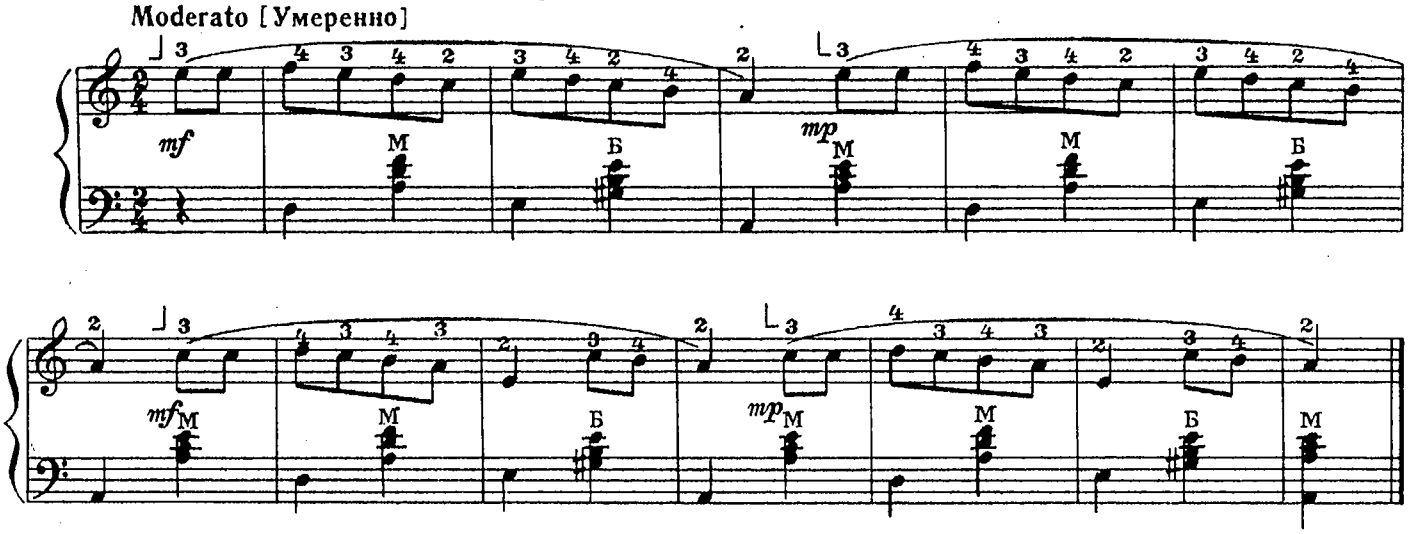
Allegro [Быстро, весело]



43. ТЫ ПОДИ, МОЯ КОРОВУШКА, ДОМОЙ

Русская народная песня

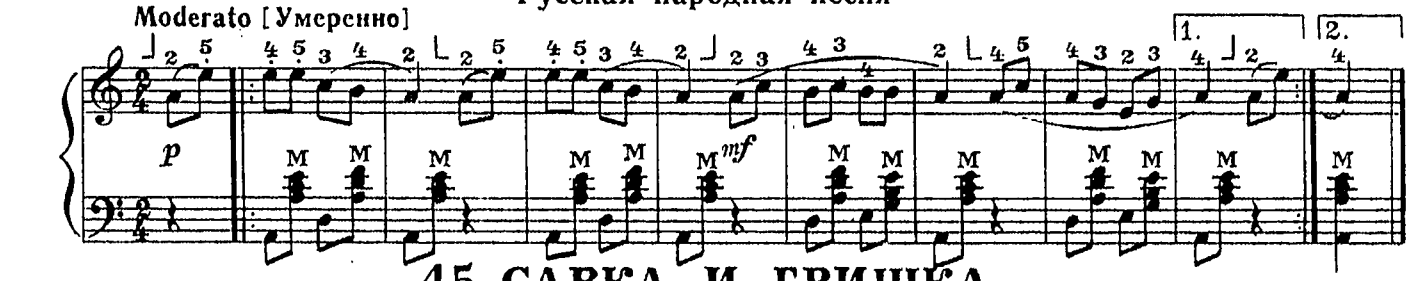
Moderato [Умеренно]



44. ОТДАВАЛИ МОЛОДУ

Русская народная песня

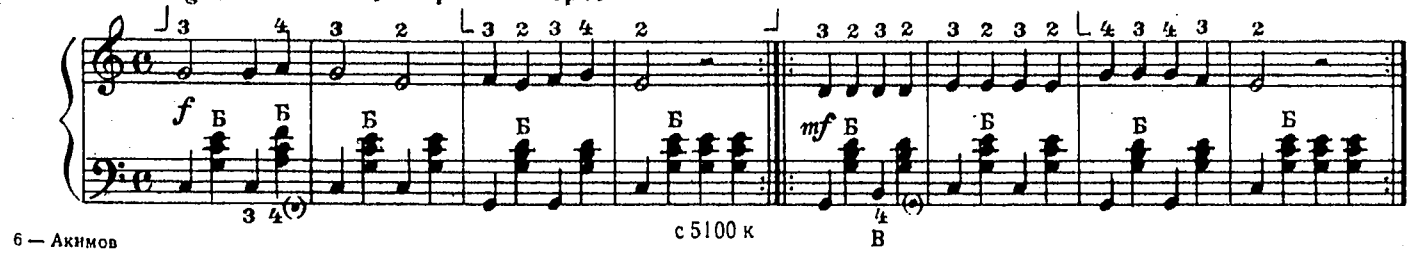
Moderato [Умеренно]



45. САВКА И ГРИШКА

Белорусская народная песня

Allegro moderato [Умеренно скоро]

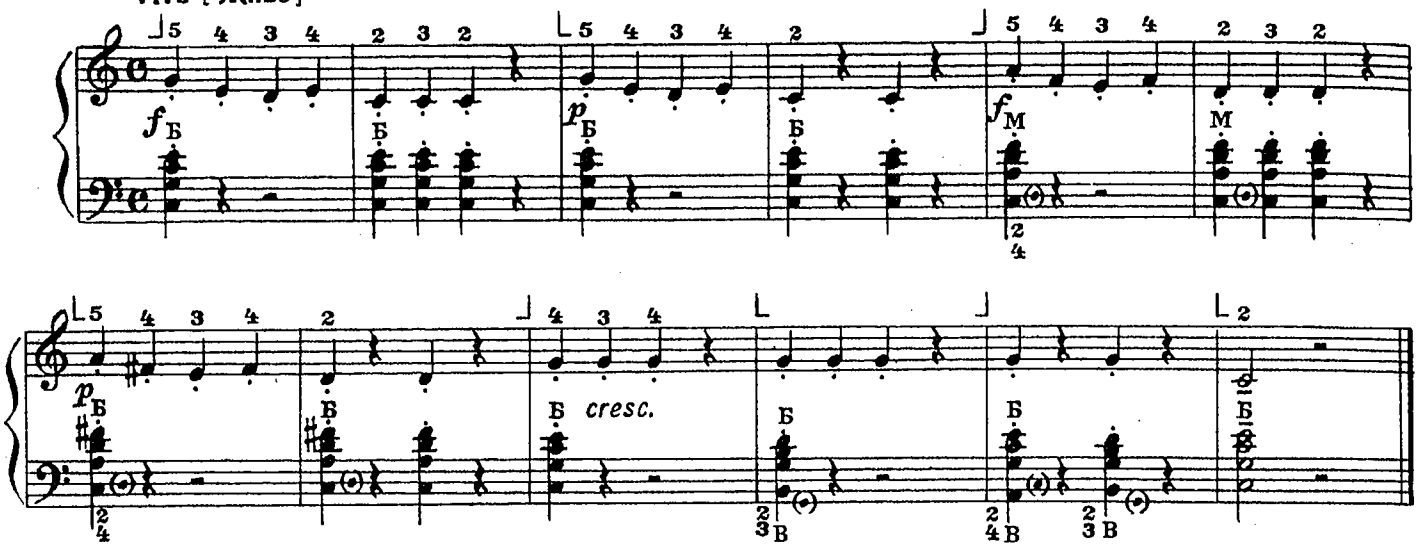


с 5100 к

46. МАРШ

Д. КАБАЛЕВСКИЙ

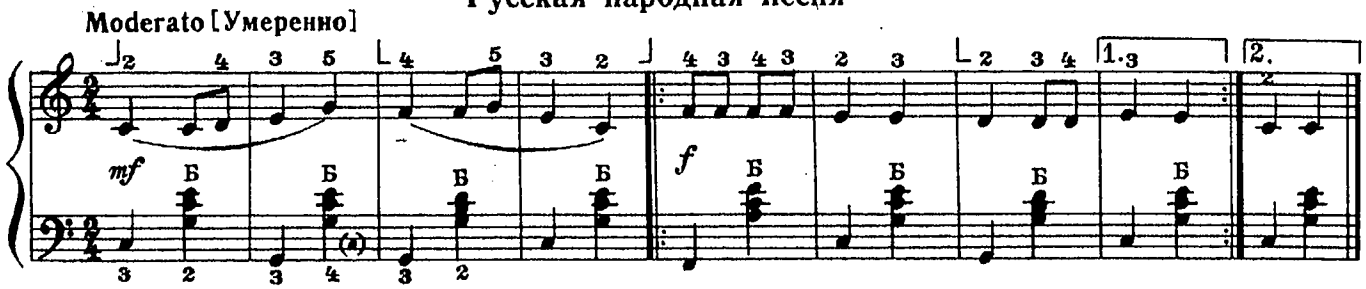
Vivo [Живо]



47. АЙ, НА ГОРЕ МЫ ПИВО ВАРИЛИ

Русская народная песня

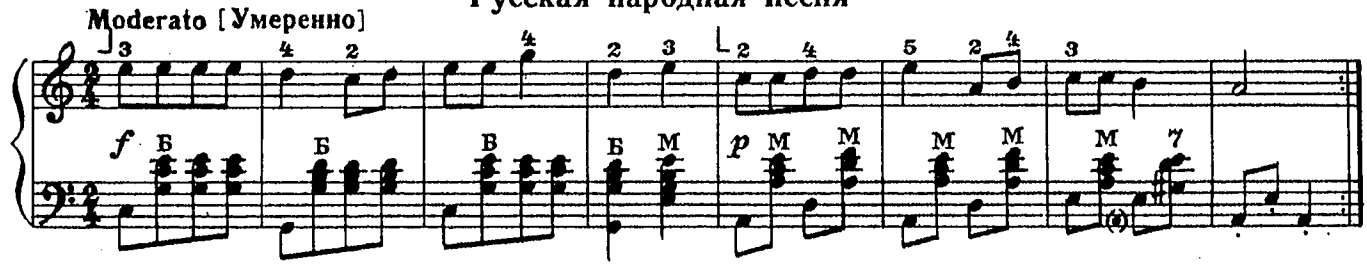
Moderato [Умеренно]



48. ХОДИЛА МЛАДЕШЕНЬКА ПО БОРОЧКУ

Русская народная песня

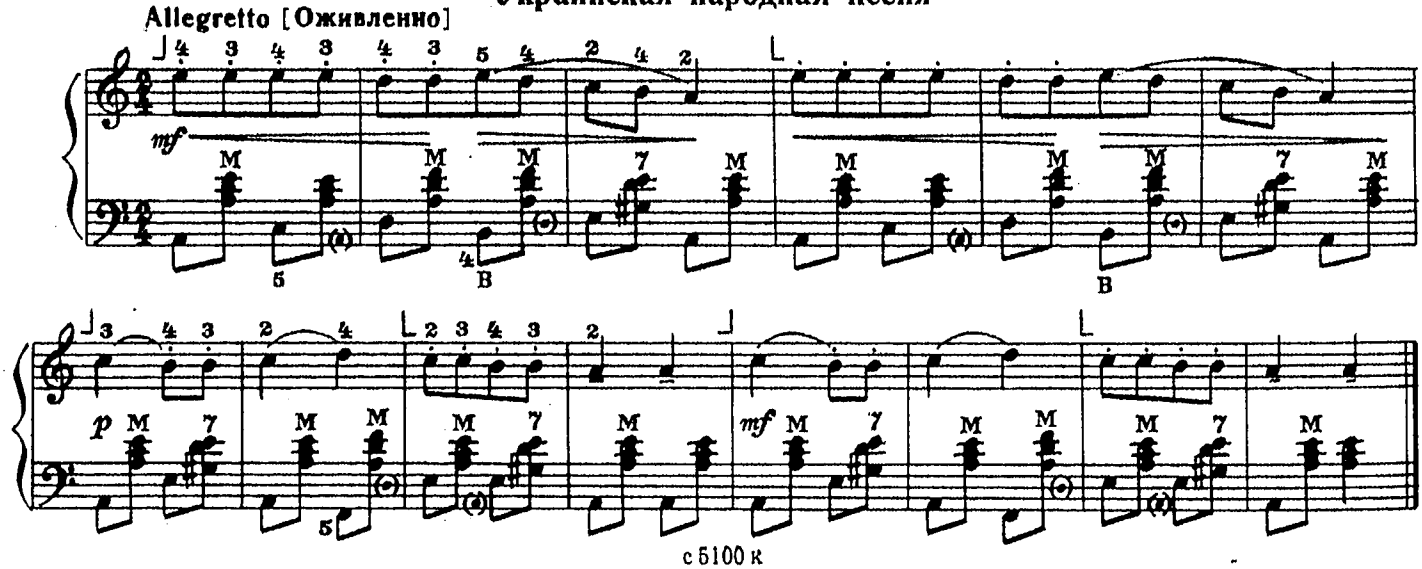
Moderato [Умеренно]



49. ПОДОЛЯНОЧКА

Украинская народная песня

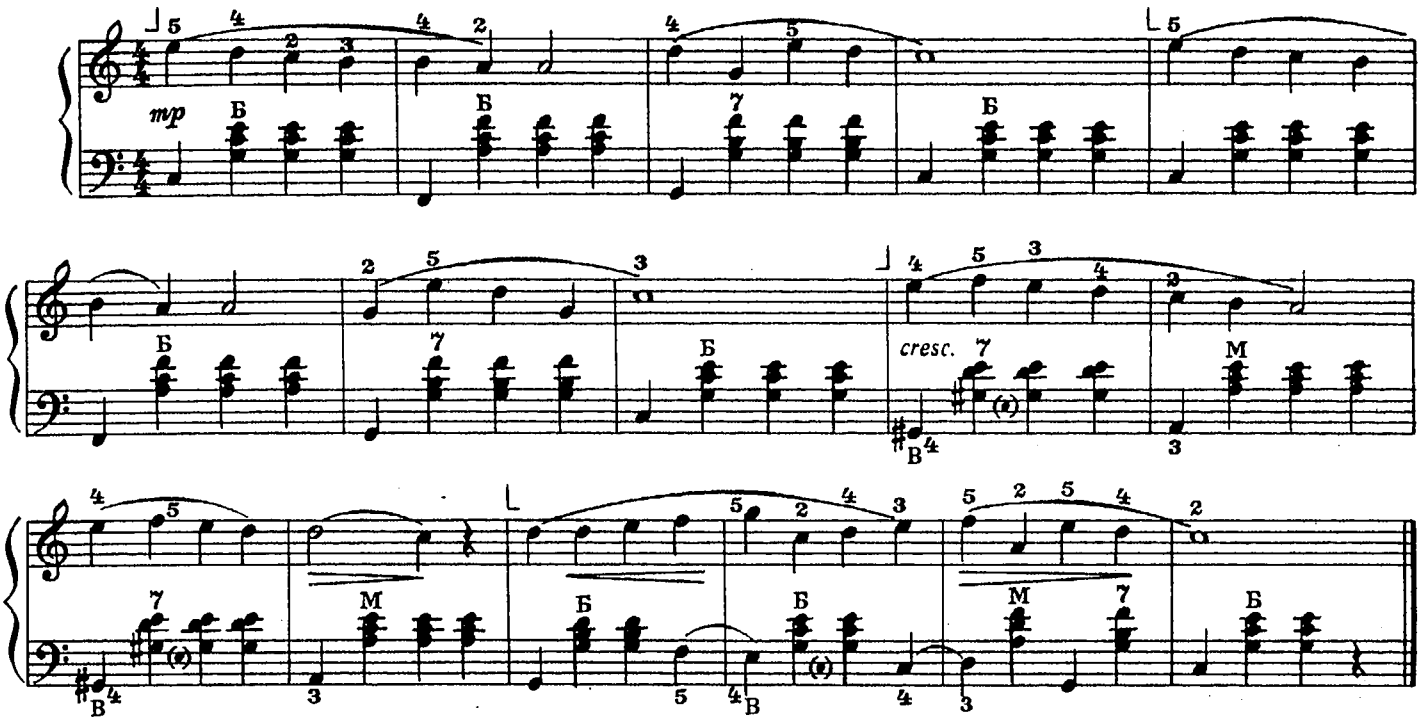
Allegretto [Оживленно]



50. ПЕСЕНКА

А. ГУРИЛЕВ

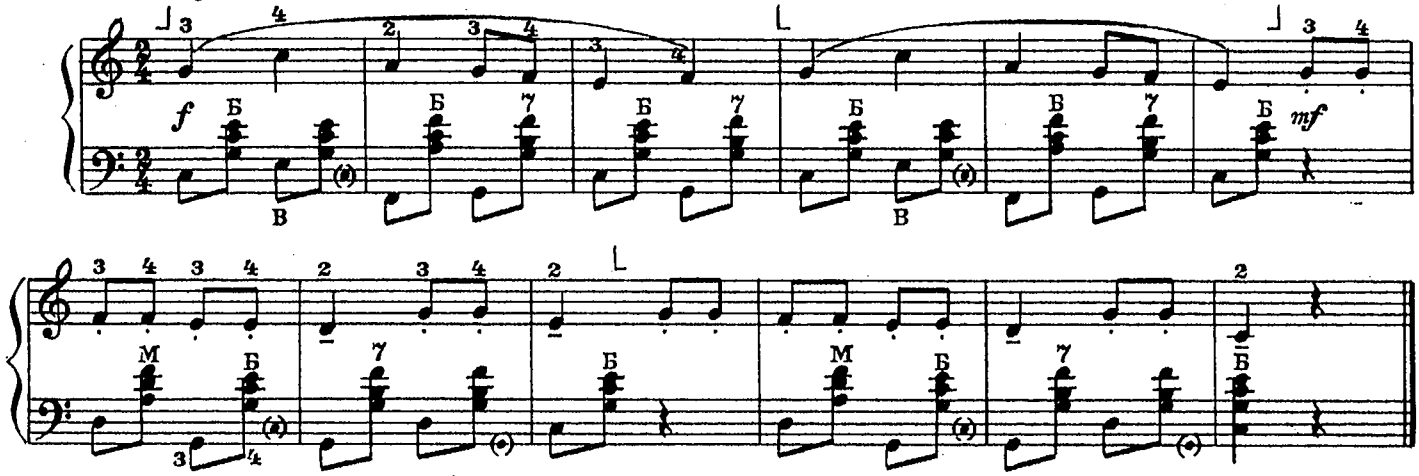
Andante [Спокойно]



51. ВО ЛУЗЯХ

Русская народная песня

Allegretto [Подвижно]

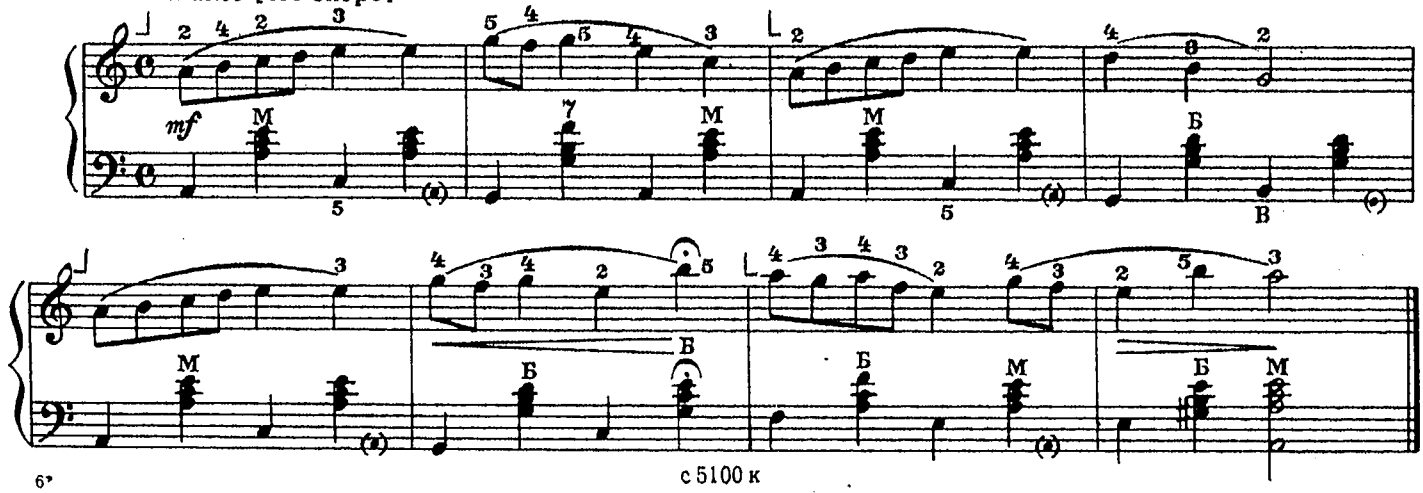


52. ПЕСНЯ ДЕВУШЕК

из оперы „В бурю“

Т. ХРЕННИКОВ

Andante [Не скоро]



с 5100 к

53. КАК ВЕЧОР ТОСКА НАПАДАЛА

Русская народная песня

Adagio [Медленно]

54. ПЕСНЯ О ВЕЛИКОМ ЛЕНИНЕ

А. ФИЛИППЕНКО

Maestoso [Торжественно]

mf

f

mf

55. ЗАИГРАЙ, МОЯ ВОЛЫНКА

Русская народная песня.

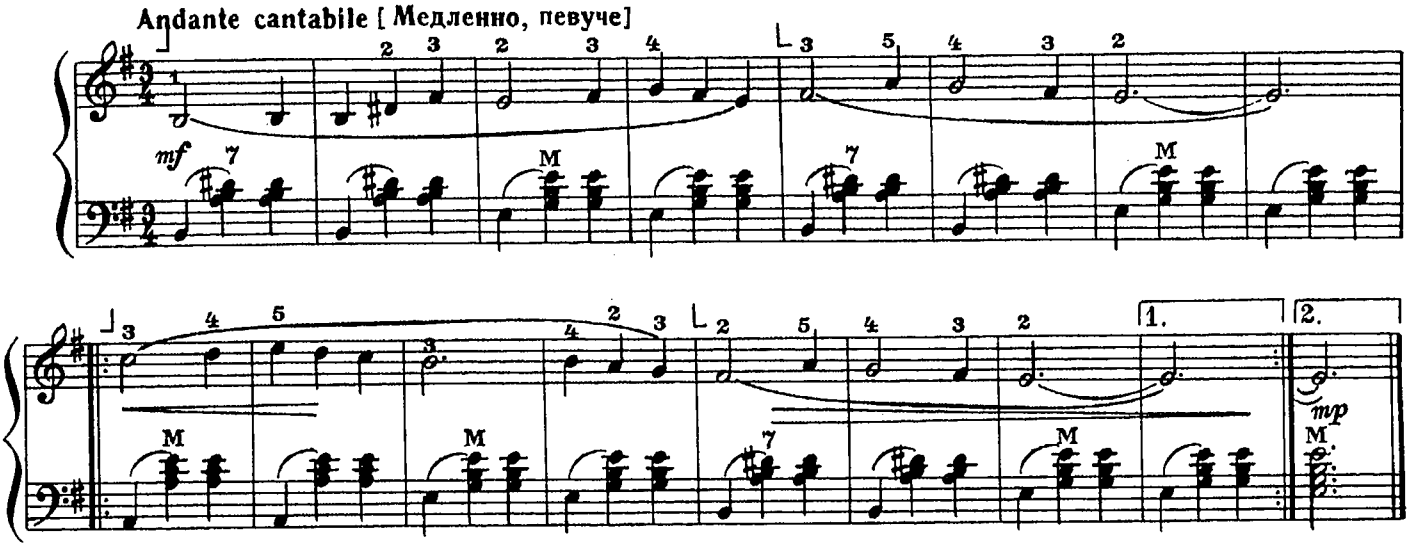
Allegro [Скоро, весело]

f

mf

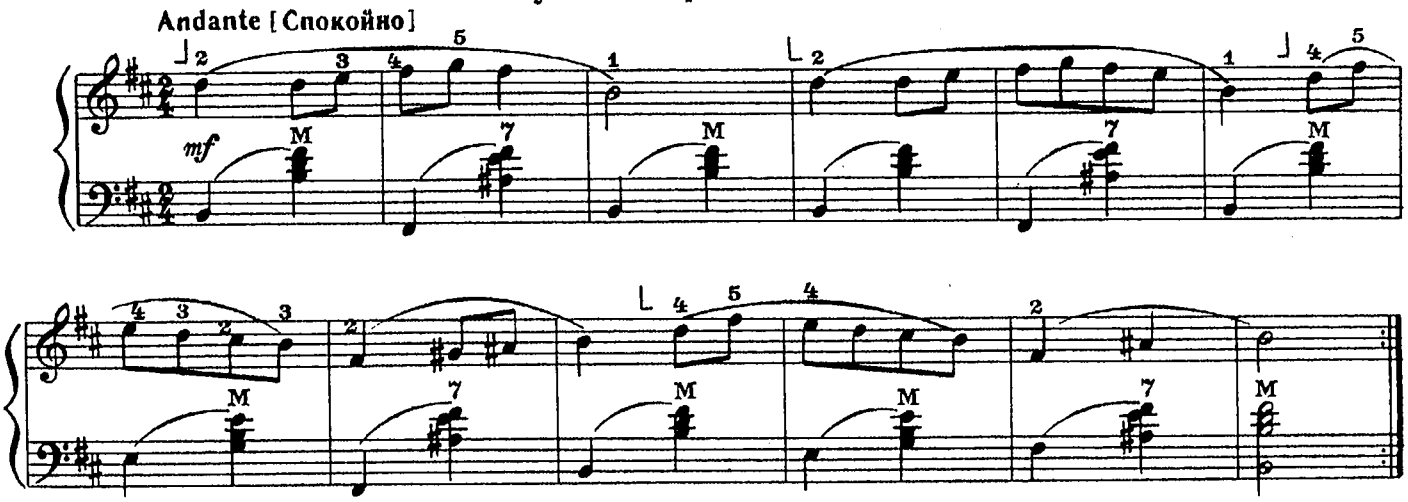
56. БАНДУРА

Украинская народная песня



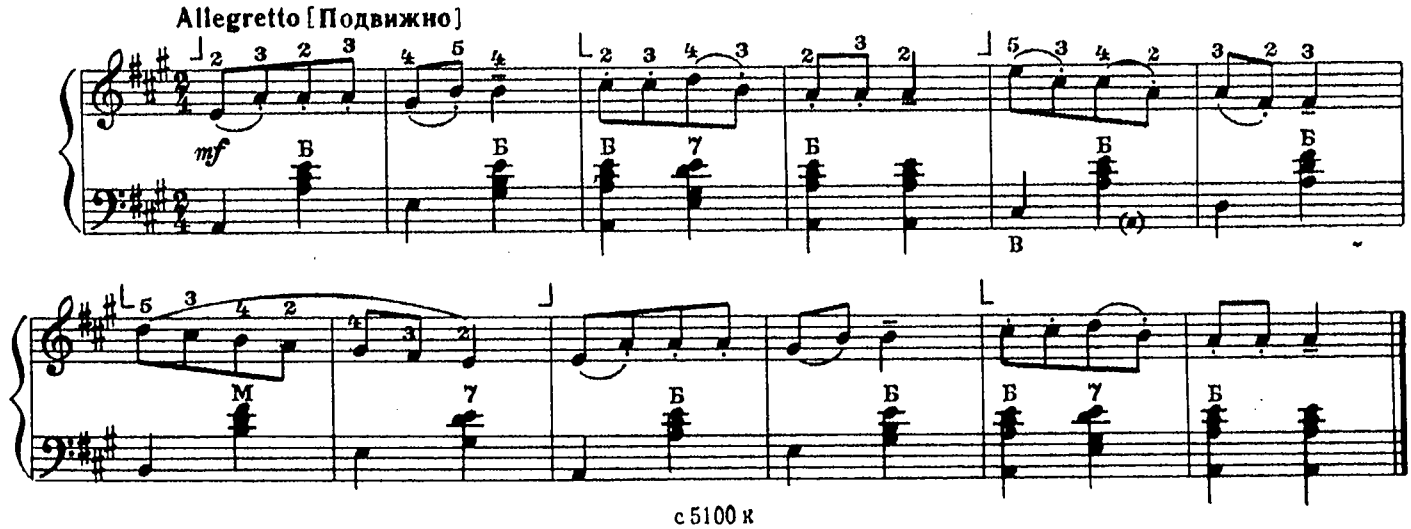
57. ЛЕБЕДУШКА

Русская народная песня



58. ДЕВИЦЫ – КРАСАВИЦЫ

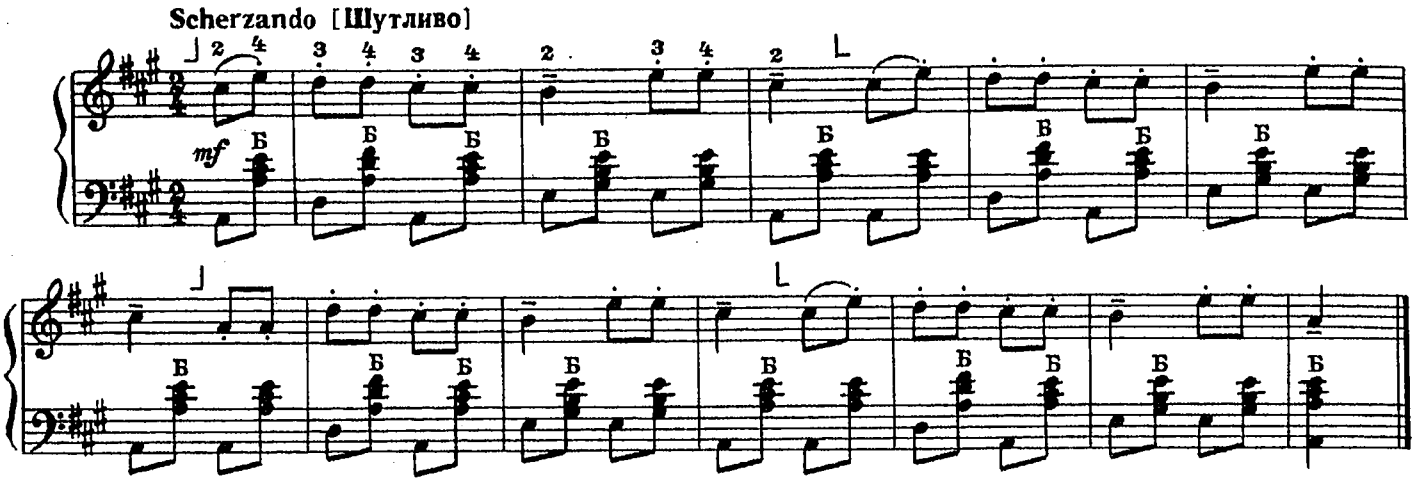
Русская народная песня



с 5100 к

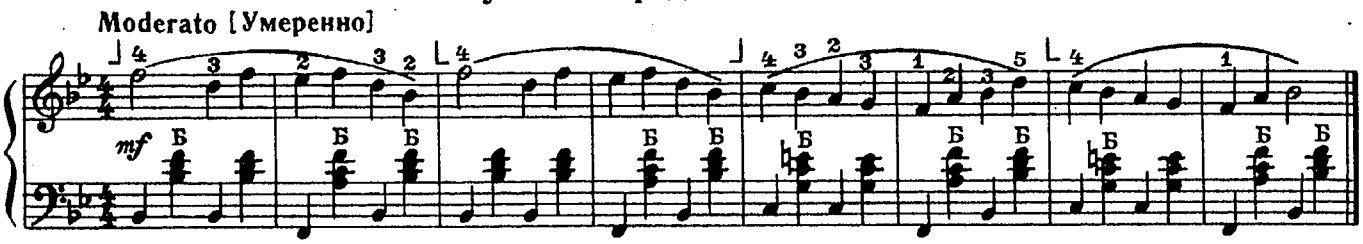
59. КУМАНЕЧЕК

Русская народная песня



60. ПОЙДУ ЛЬ Я, ВЫЙДУ ЛЬ Я

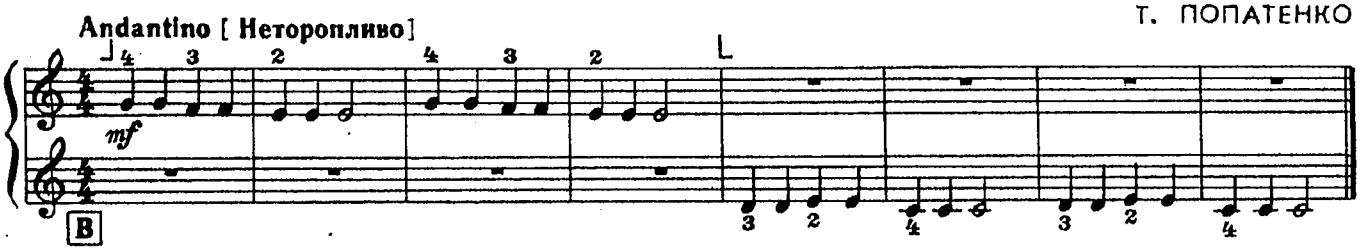
Русская народная песня



ГОТОВО-ВЫБОРНЫЙ БАЯН

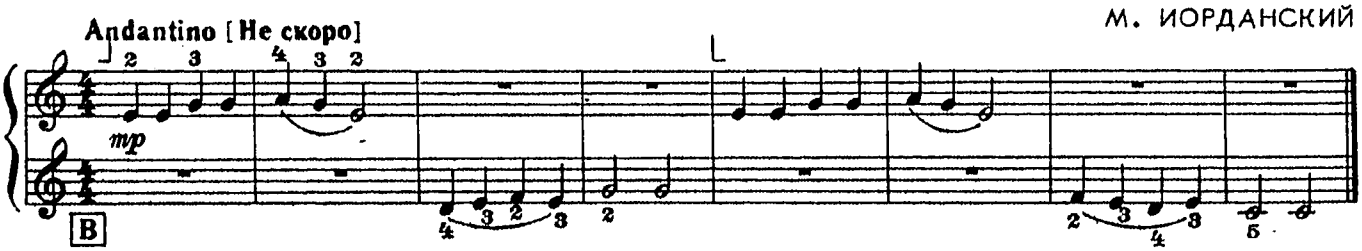
61. ЗА ГРИБАМИ

Т. ПОПАТЕНКО



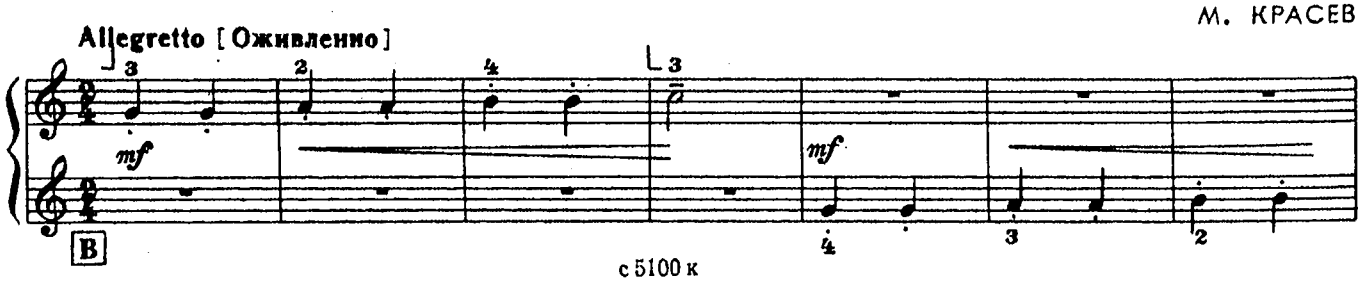
62. ГОЛУБЫЕ САНКИ

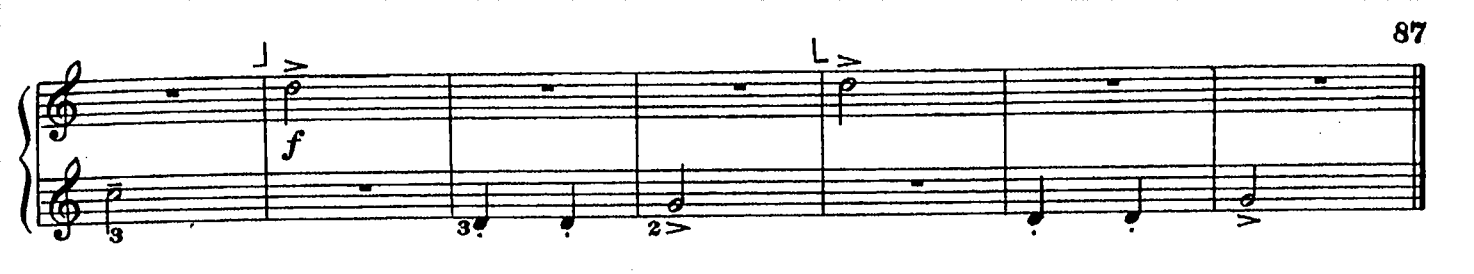
М. ИОРДАНСКИЙ



63. НА ЛЬДУ

М. КРАСЕВ

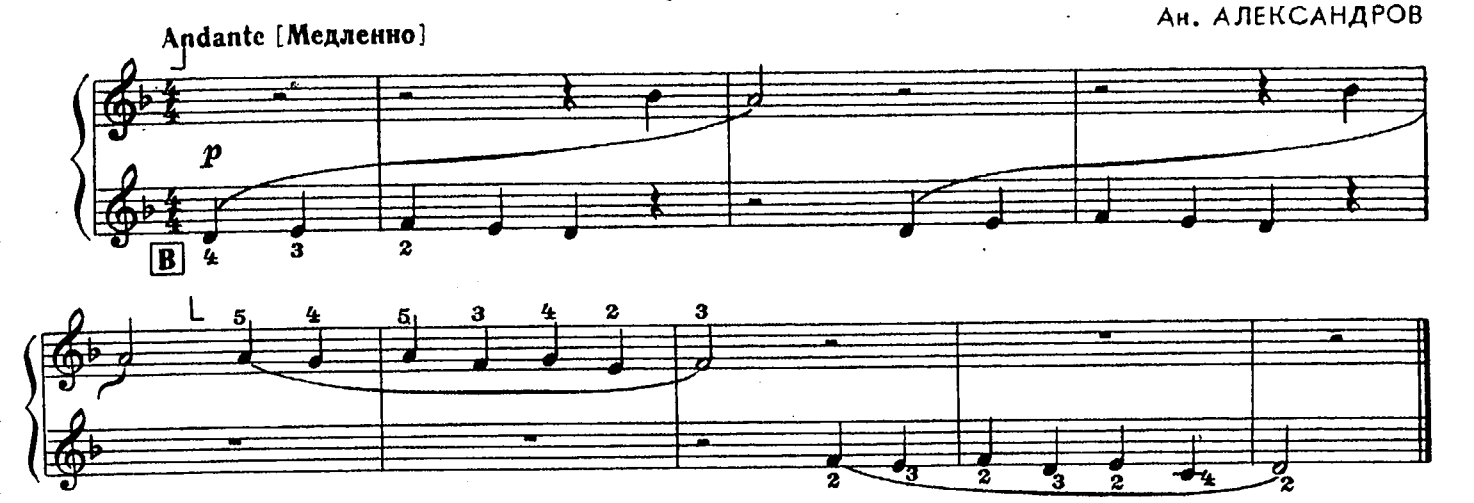




64. ЗИМА

Ан. АЛЕКСАНДРОВ

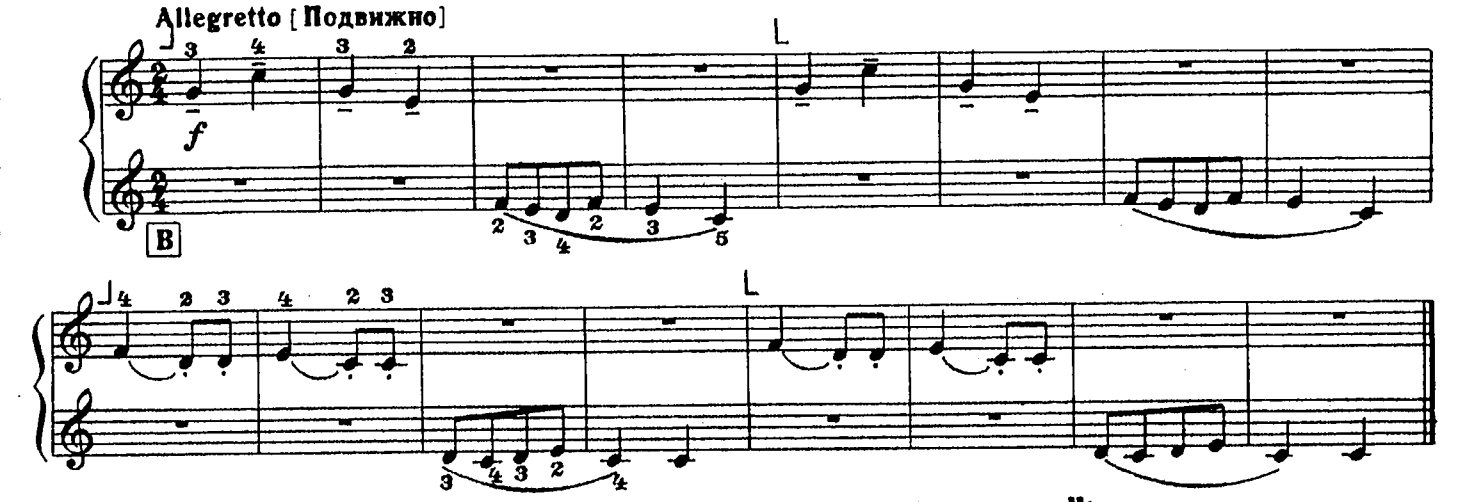
Andante [Медленно]



65. ТАМ, ЗА РЕЧКОЙ, ТАМ, ЗА ПЕРЕВАЛОМ

Русская народная песня

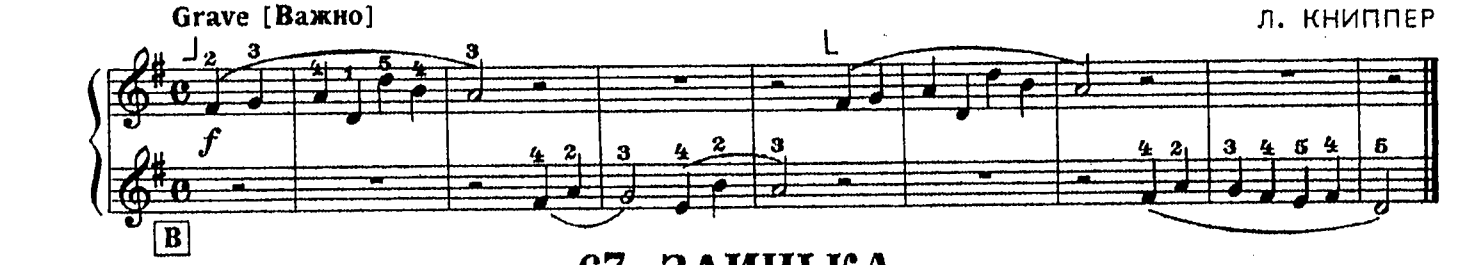
Allegretto [Подвижно]



66. РАЗ МОРОЗНОЮ ЗИМОЙ

Grave [Важно]

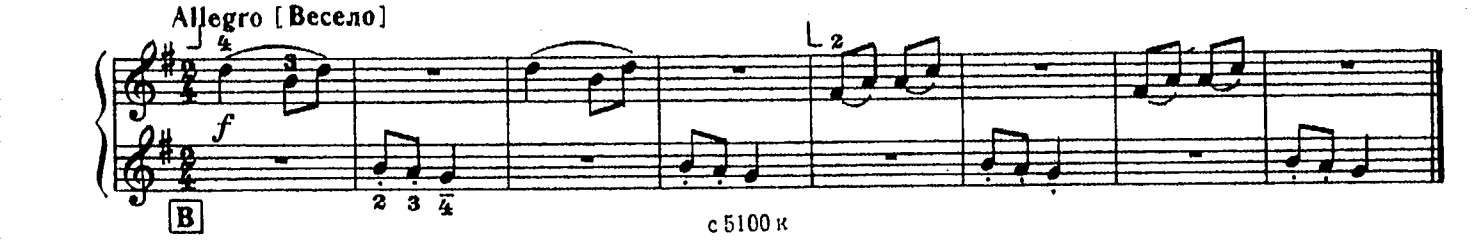
Л. КНИППЕР



67. ЗАИНЬКА

Русская народная песня

Allegro [Весело]



68. ОХОТНИК И ЗАЙКА

Н. ПОТОЛОВСКИЙ

Allegro [Подвижно, весело]

mf

f

69. НАСМЕШЛИВАЯ КУКУШКА

Австрийская народная песня

Allegretto [Оживленно]

mf

f

70. ВЕСЕЛЫЕ ГУСИ

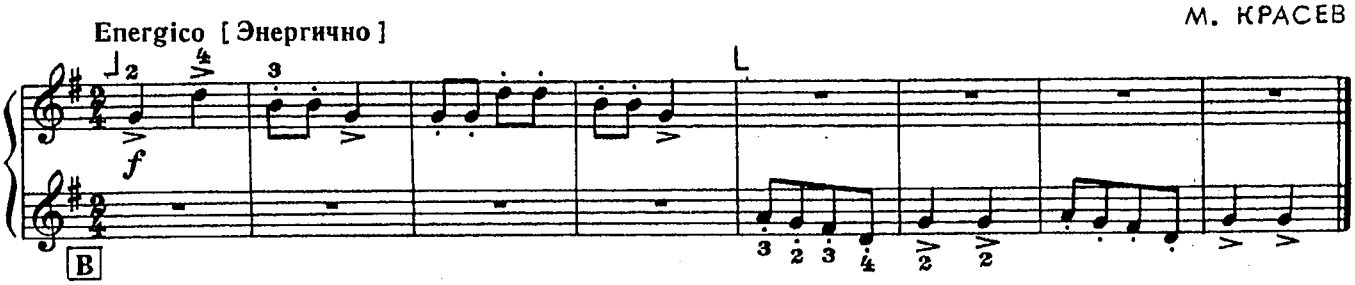
Украинская народная песня

Moderato [Умеренно]

mf

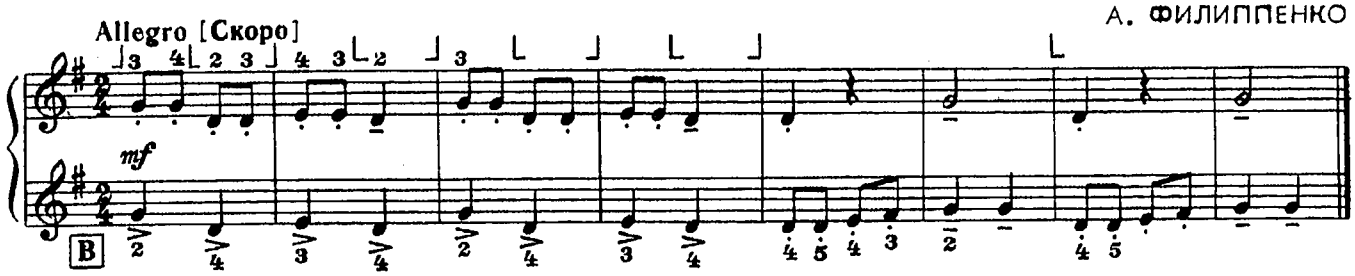
71. КОНЬ

М. КРАСЕВ



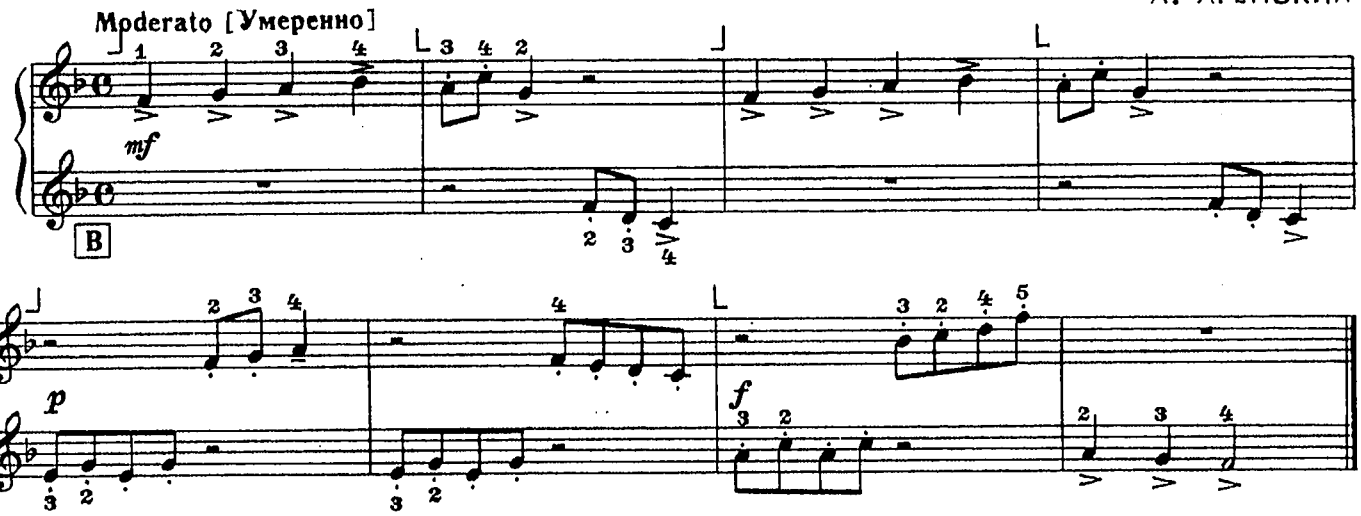
72. ЦЫПЛЯТКИ

А. ФИЛИППЕНКО



73. ЖУРАВЕЛЬ

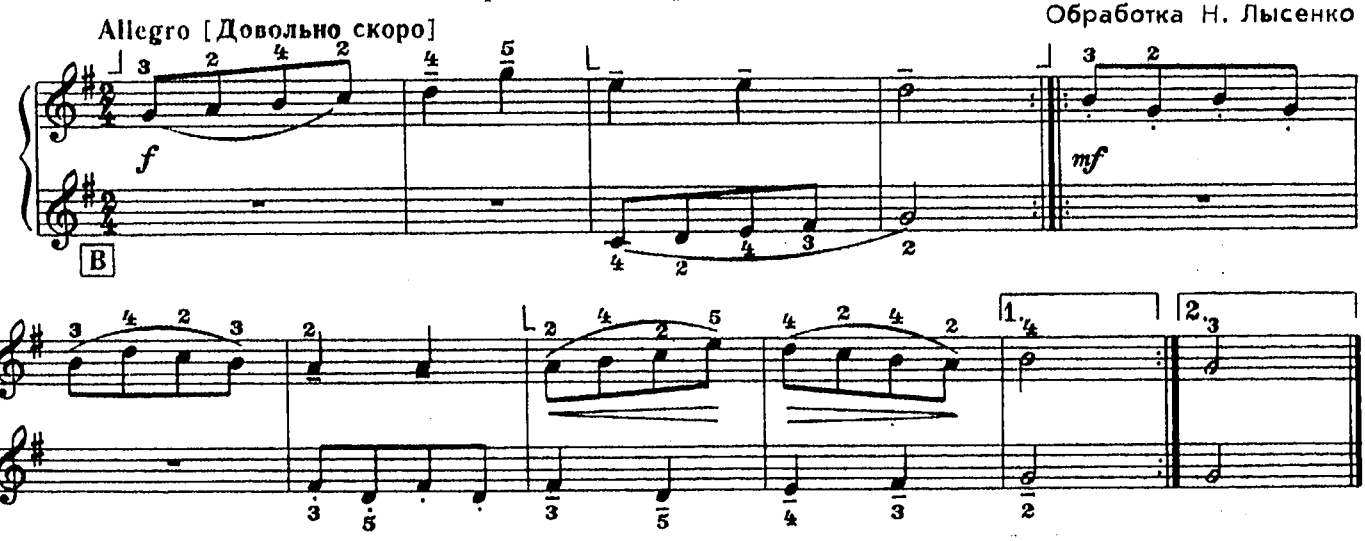
А. АРЕНСКИЙ



74. НА ГОРЕ, ГОРЕ

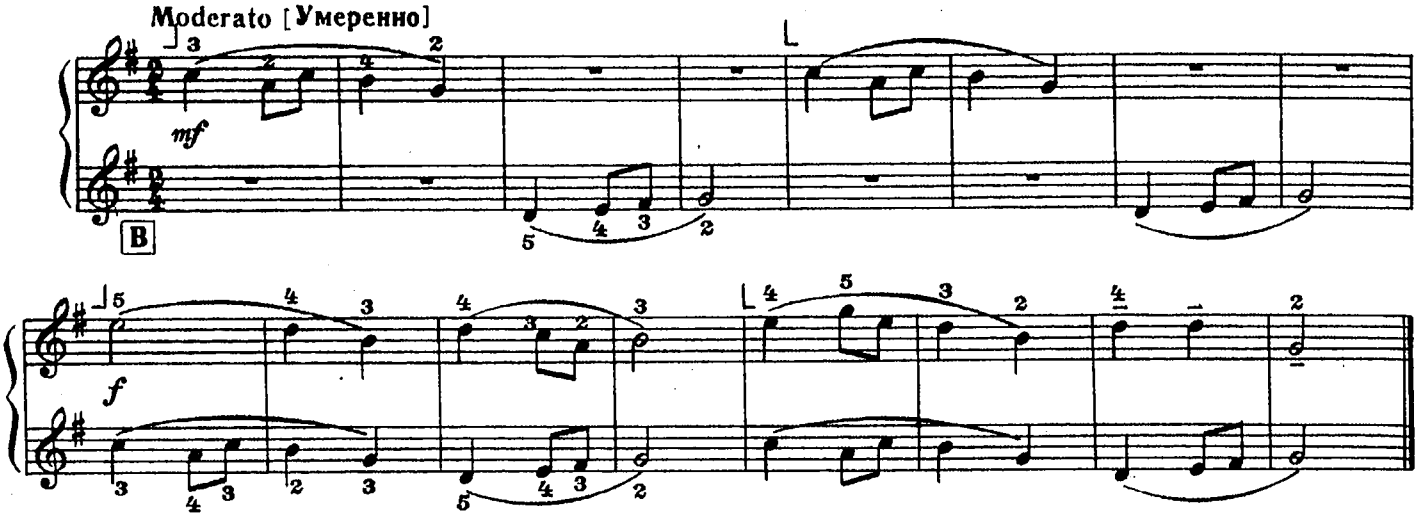
Украинская народная песня

Обработка Н. Лысенко



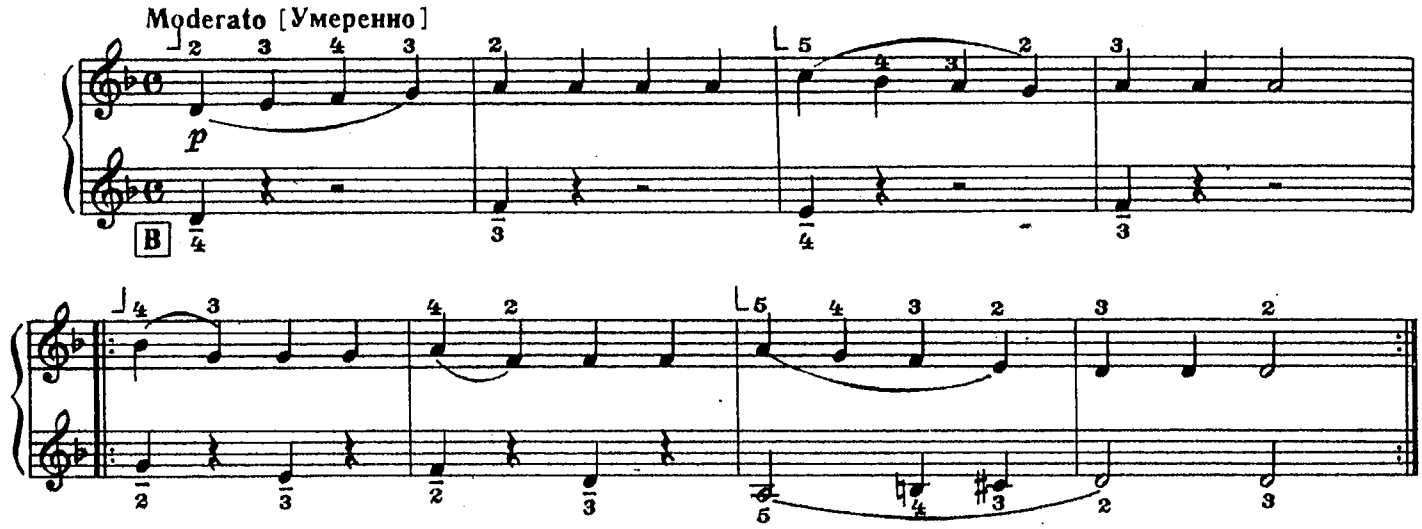
75. СЕЛЕЗЕНЬ

Русская народная песня

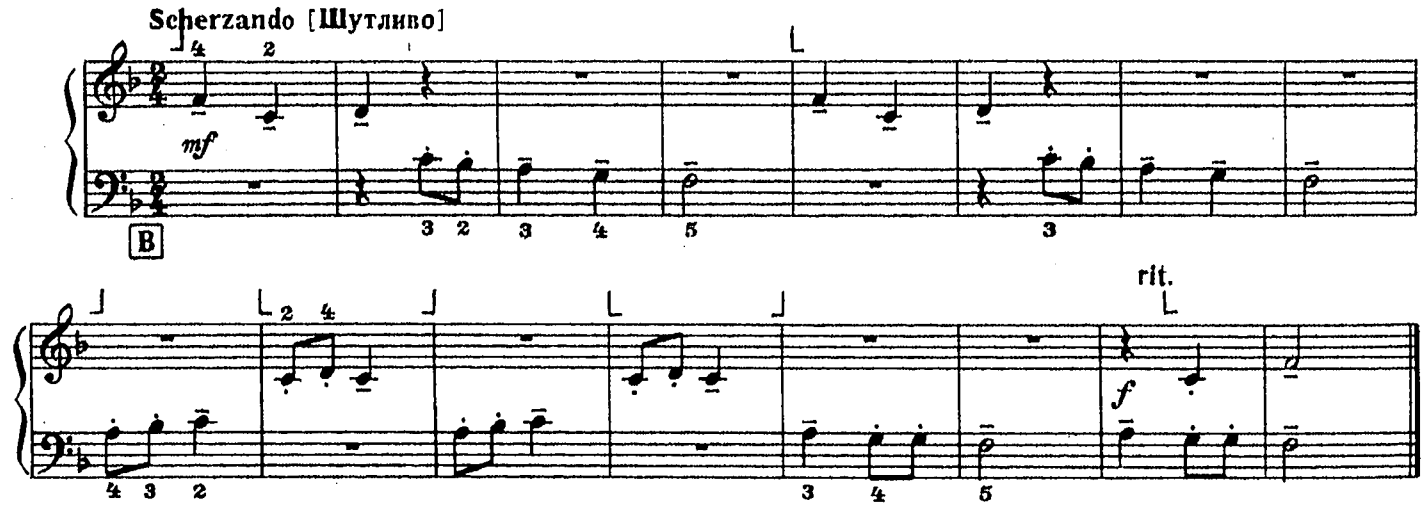


76. ПТИЧКА

Детская песенка

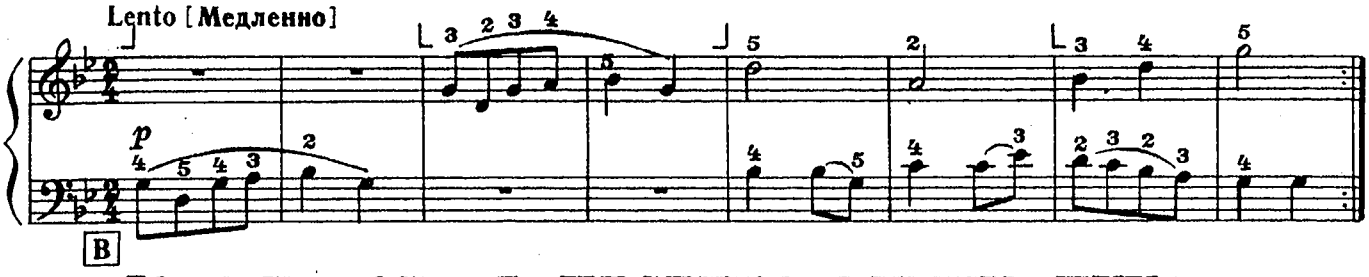


77. УКРАИНСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ



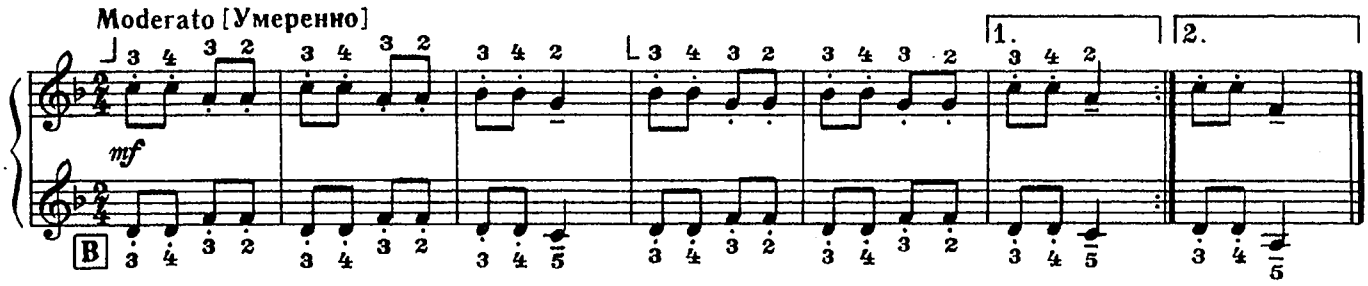
78. УЖ КАК ВО ПОЛЕ НИВУШКА

Белорусская народная песня



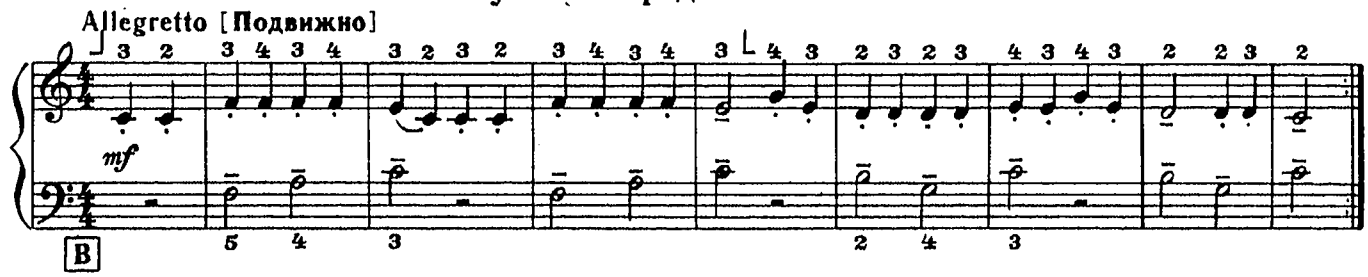
79. ПУШИСТАЯ ПЕСЕНКА ВИННИ-ПУХА

В. ЦЫТОВИЧ



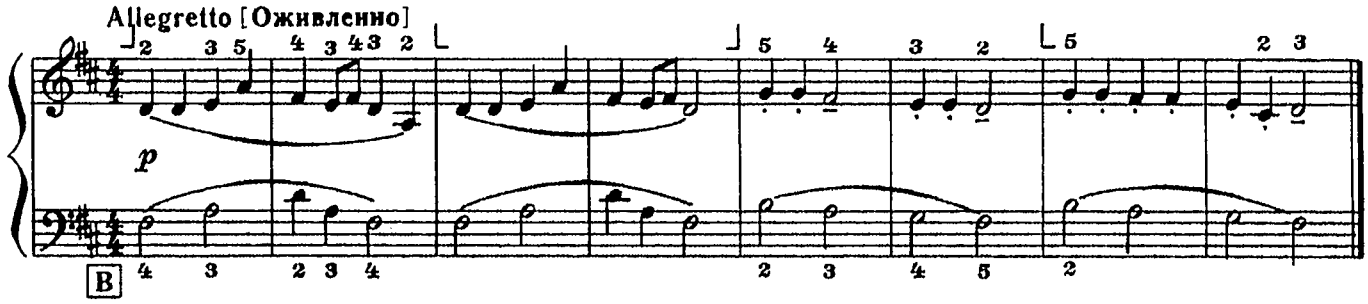
80. АХ ВЫ, СЕНИ, МОИ СЕНИ

Русская народная песня



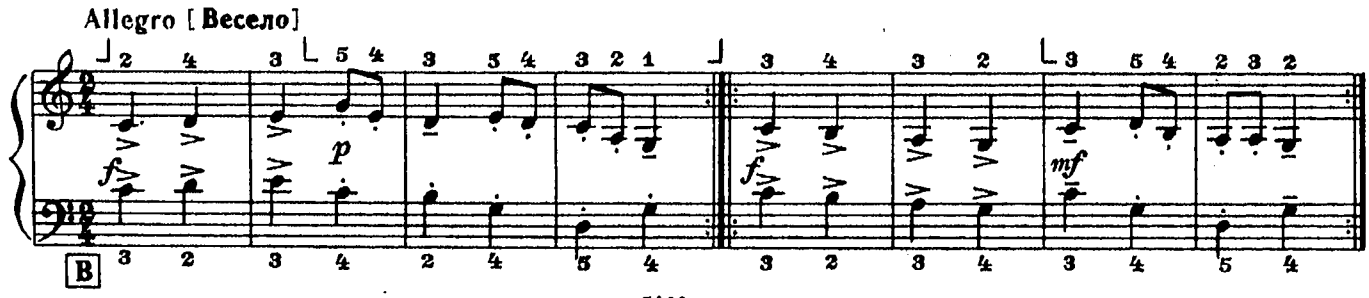
81. ЗЕМЕЛЮШКА-ЧЕРНОЗЕМ

Русская народная песня



82. НА ГОРЕ СТОИТ ВЕРБА

Русская народная песня



83. ТРИ МЕЛОДИИ В УНИСОН

I

Б. БАРТОК

Allegro [Скоро]

mf

p

II

Allegro [Скоро]

p

III

Allegro [Скоро]

mf

p

84. ТРИ ПЬЕСЫ

I. Кошечка

Ю. СЛОНОВ

Andantino [Не спеша]

mp

II. Разговор с куклой

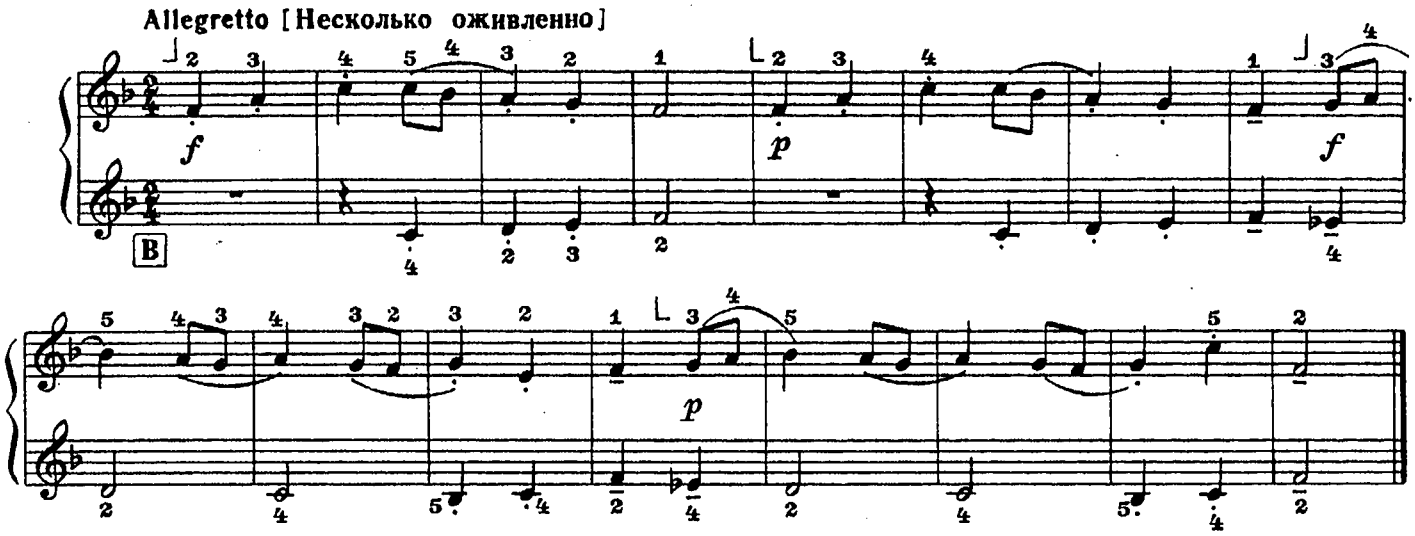
Andante [Неторопливо]

p

p

III. Шутливая песенка

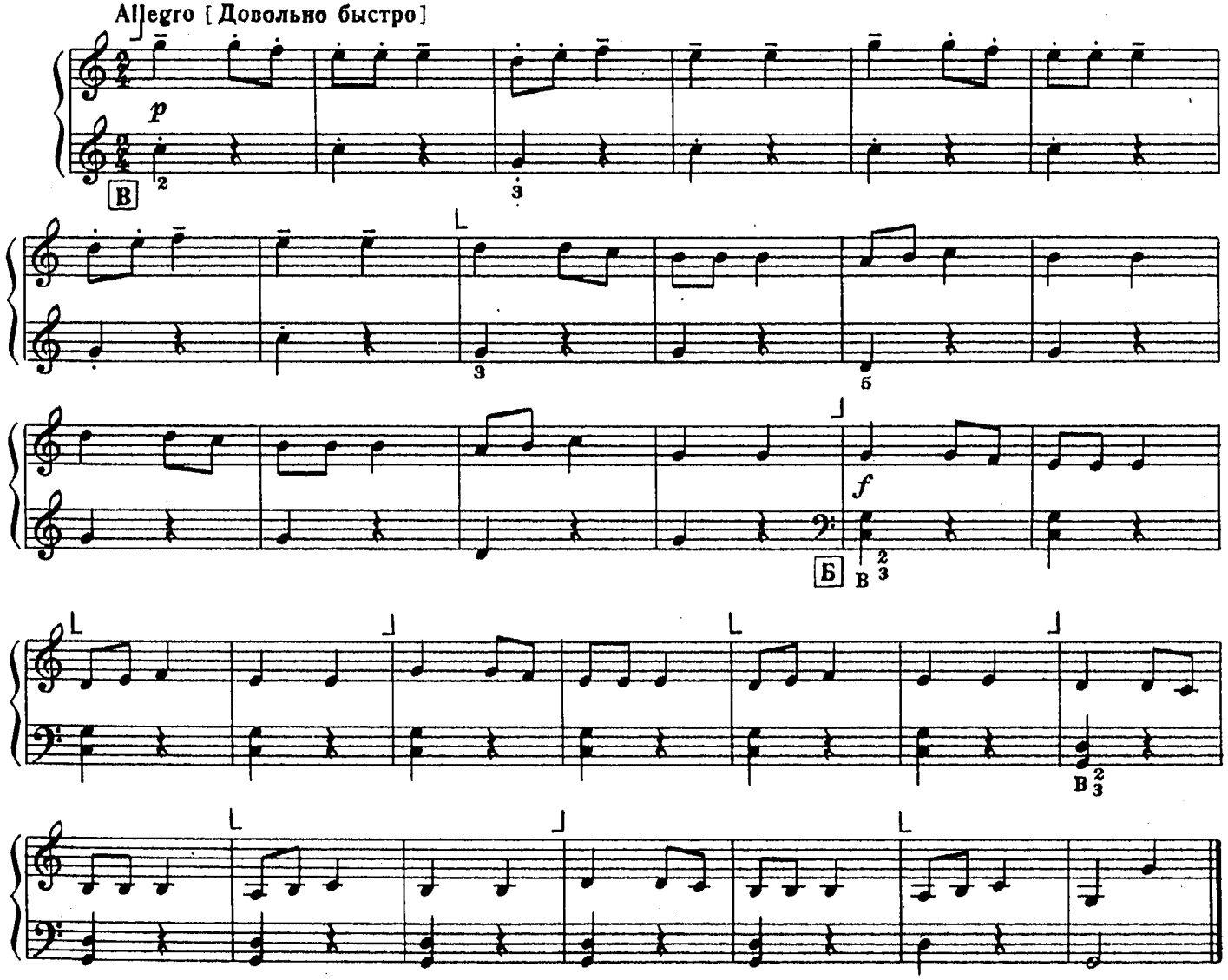
Allegretto [Несколько оживленно]



85. ОЙ, ЛОПНУЛ ОБРУЧ

Украинская народная песня

Allegro [Довольно быстро]

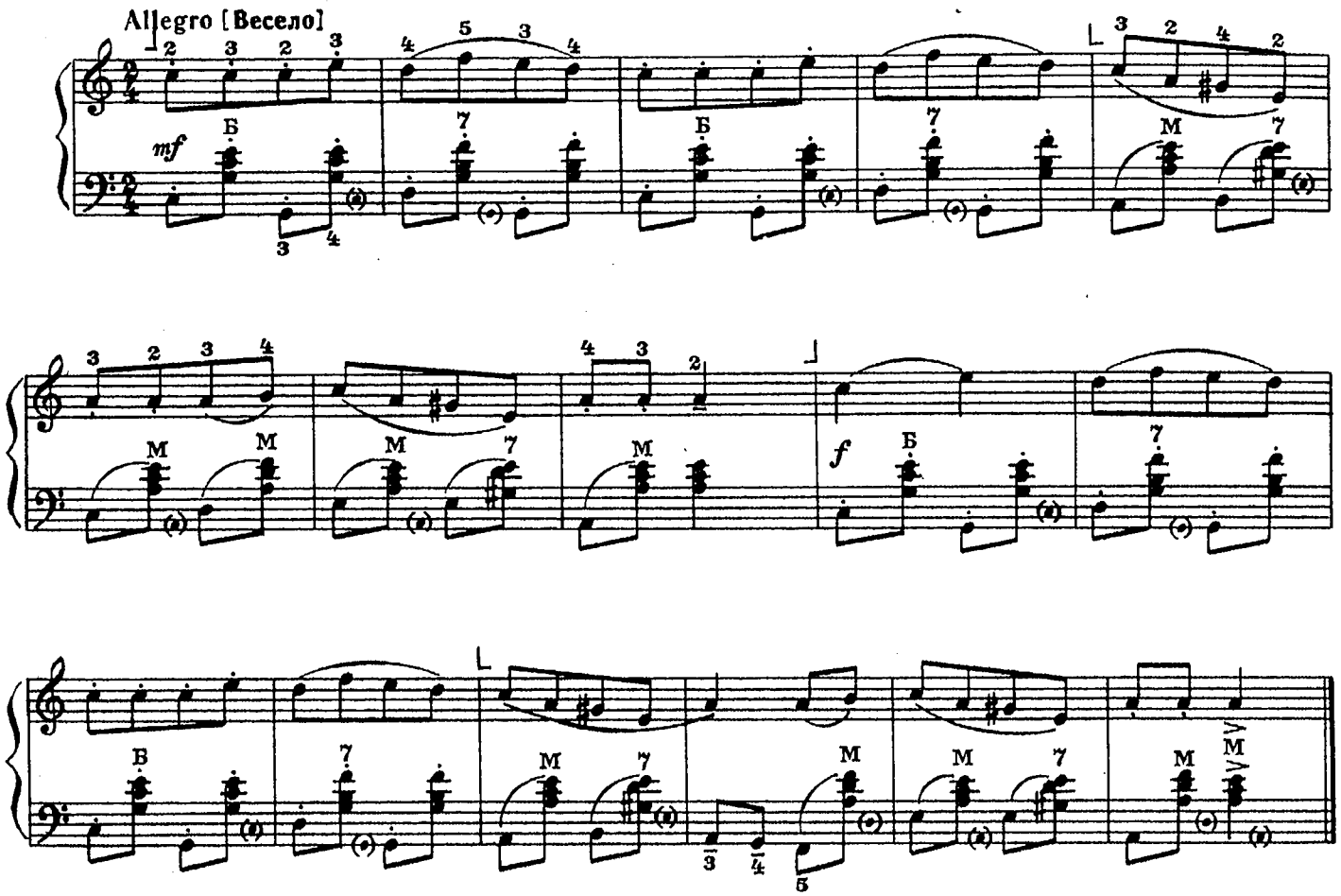


II. НАРОДНЫЕ ПЕСНИ И ТАНЦЫ

ГОТОВЫЙ БАЯН

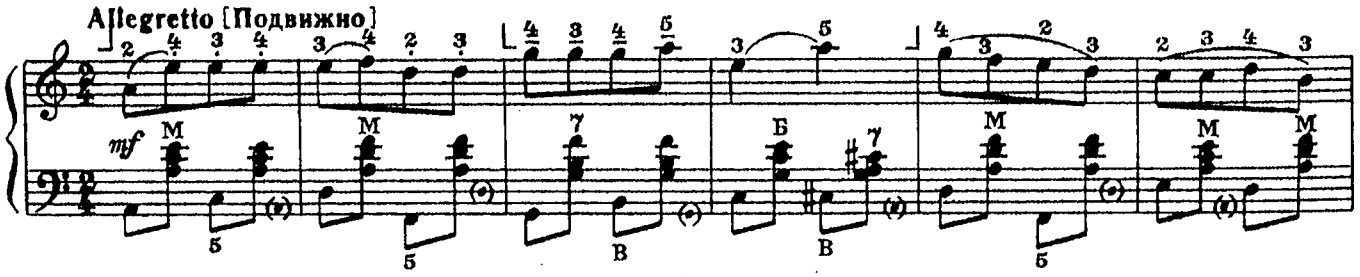
86. КАК ПО ПОЛЮ, ПОЛЮ

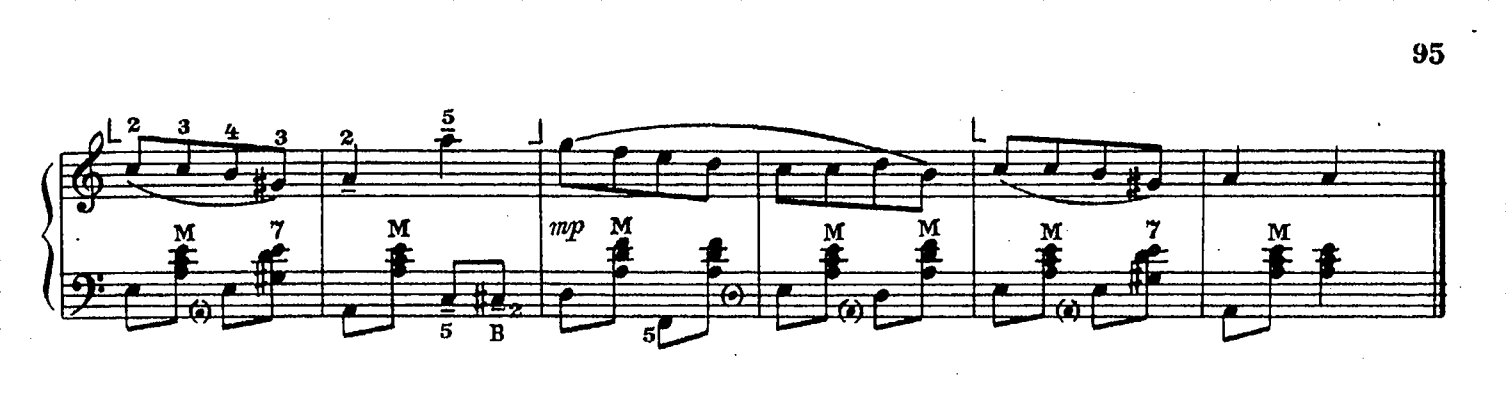
Русская народная песня



87. СНЕЖОК ИДЕТ, МЕТЕЛЬ МЕТЕТ

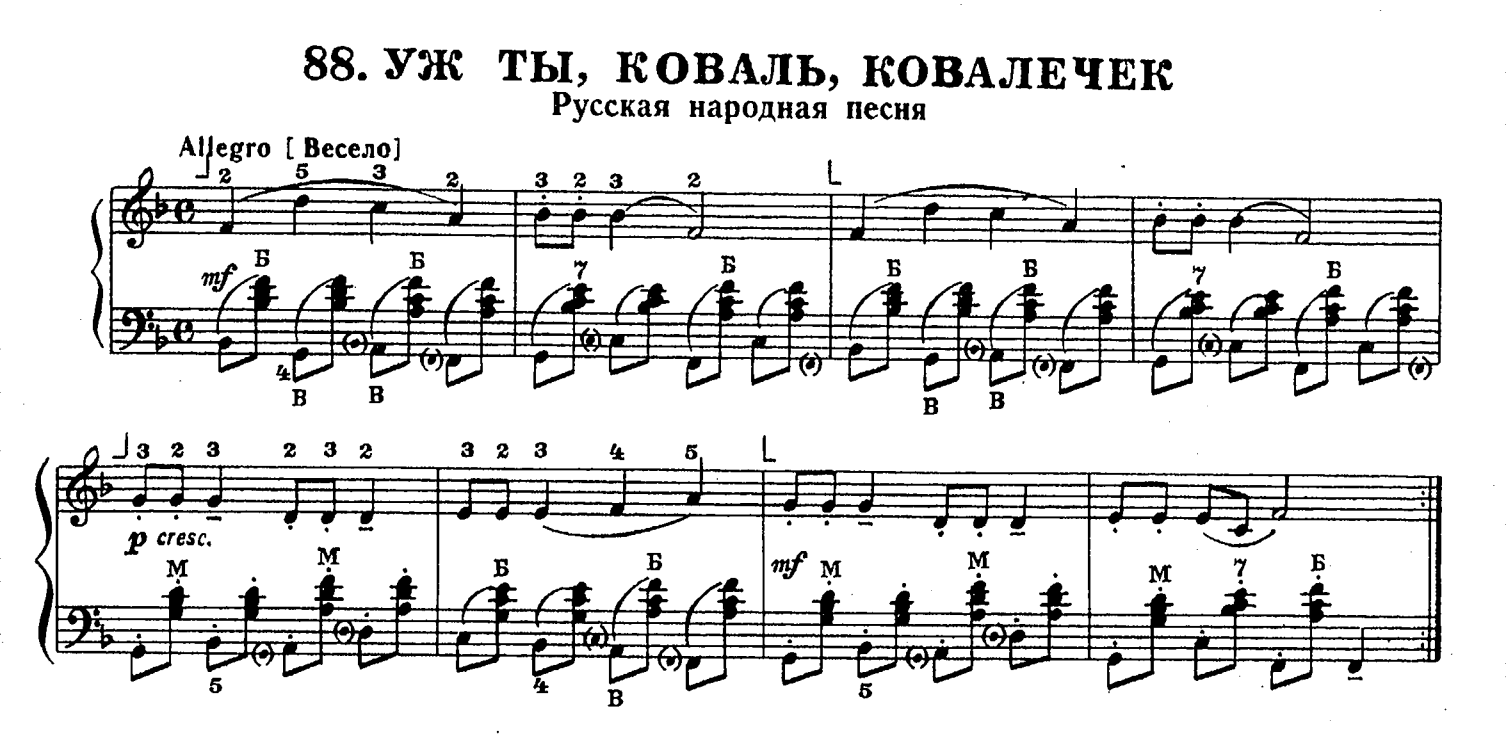
Украинская народная песня





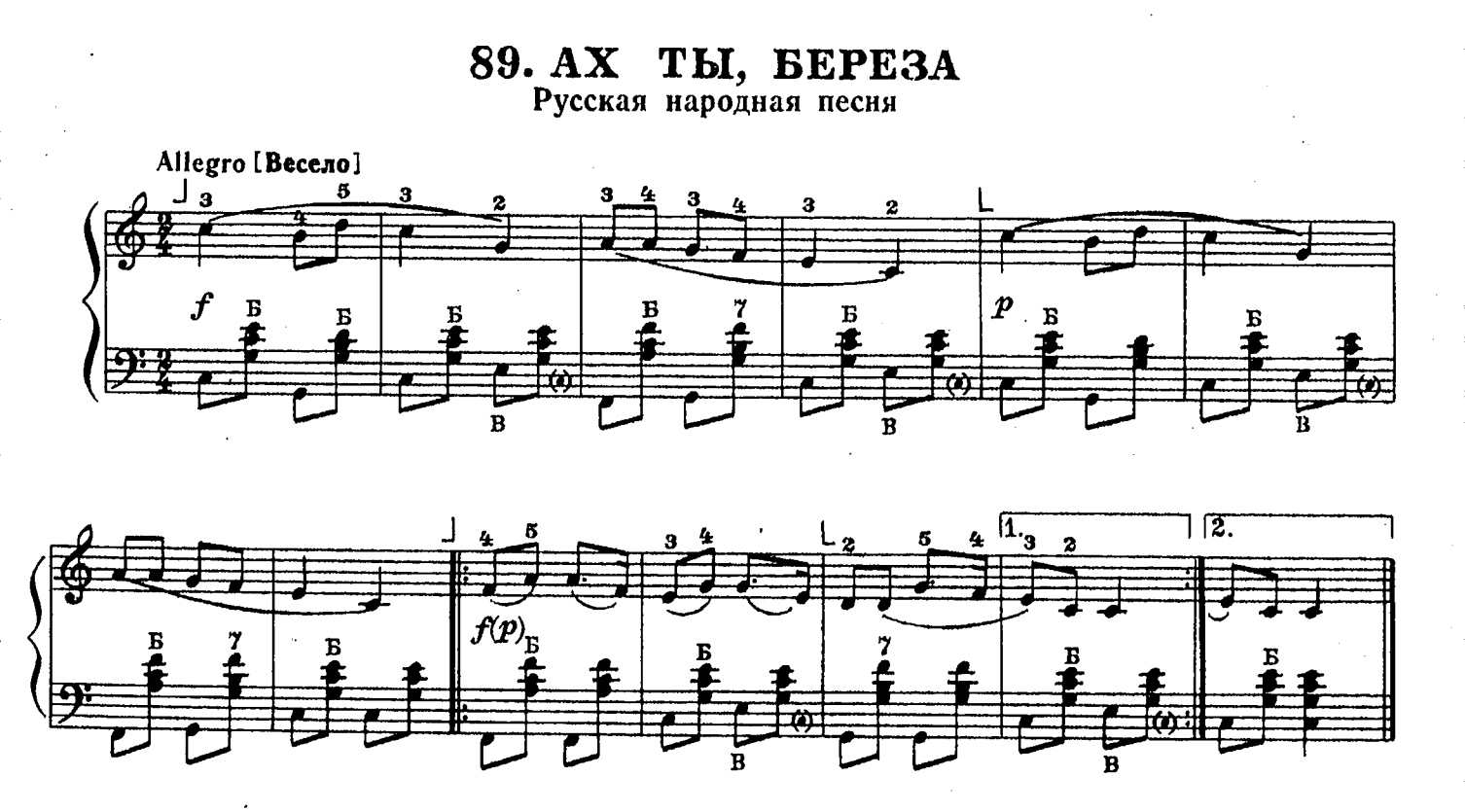
88. УЖ ТЫ, КОВАЛЬ, КОВАЛЕЧЕК

Русская народная песня



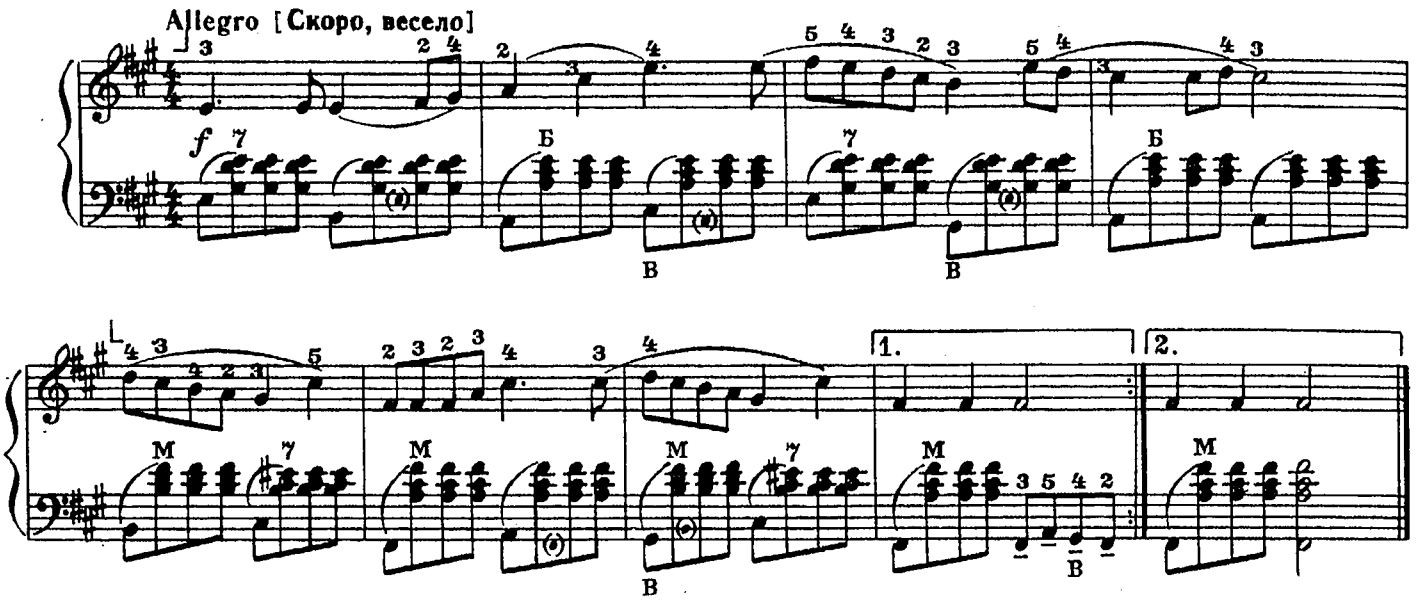
89. АХ ТЫ, БЕРЕЗА

Русская народная песня



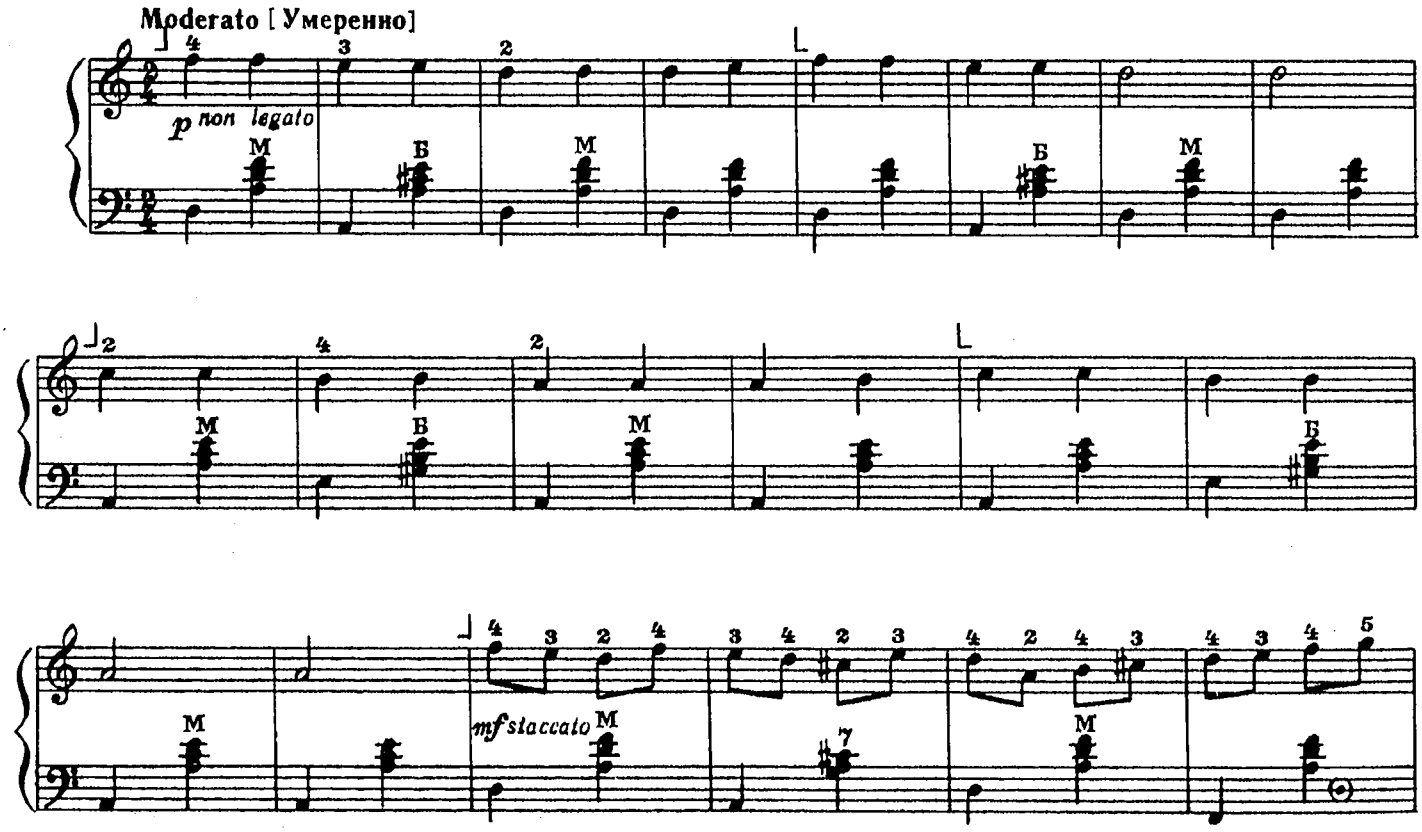
90. ВЫЙДУ ЛЬ Я НА РЕЧЕНЬКУ

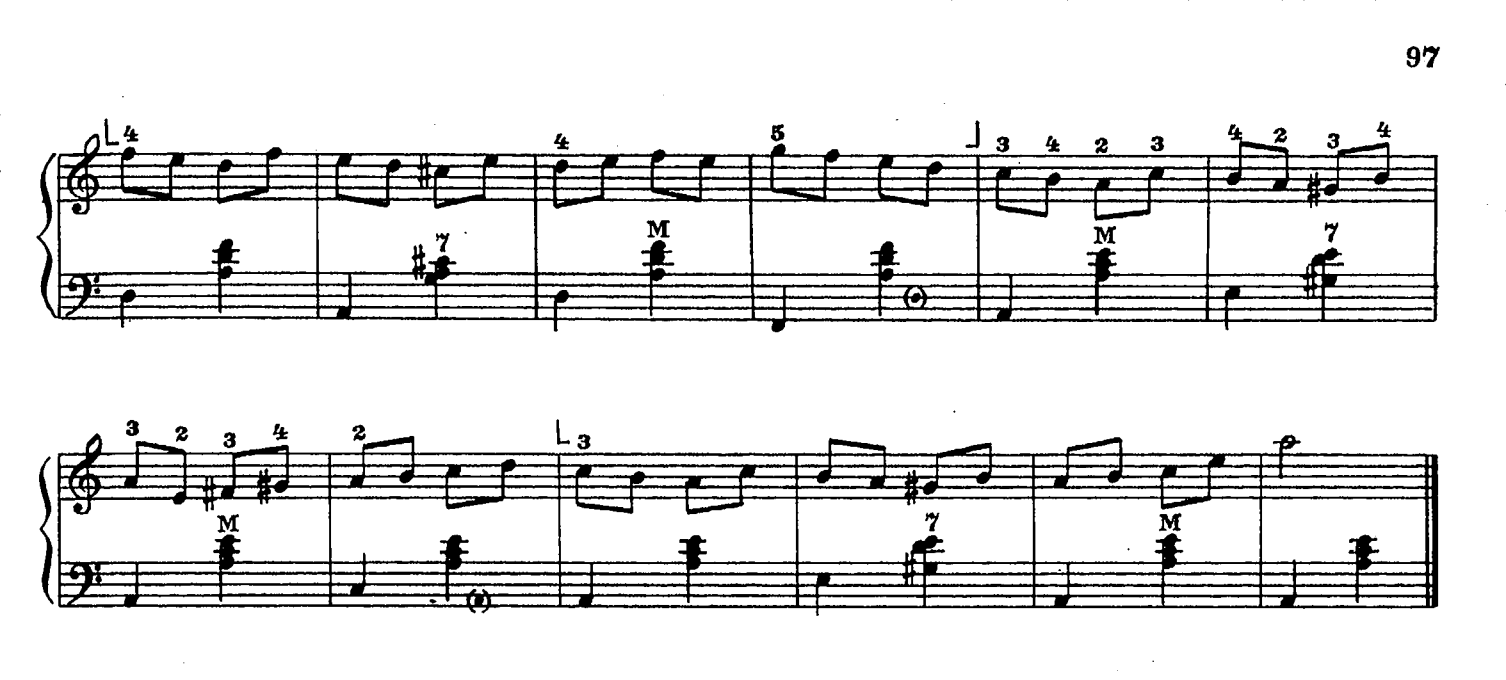
Русская народная песня



91. ВО САДУ ЛИ, В ОГОРОДЕ

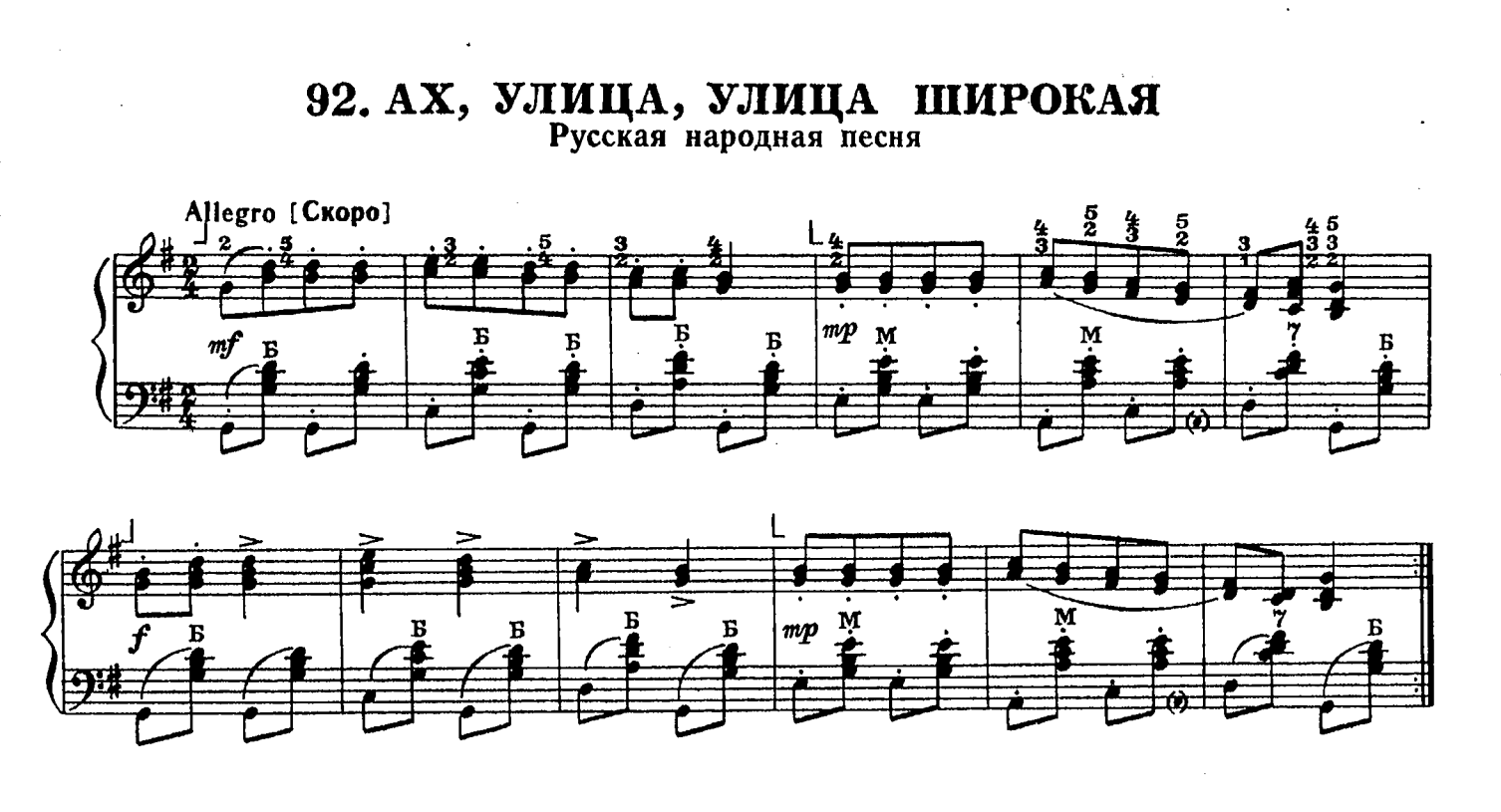
Русская народная песня





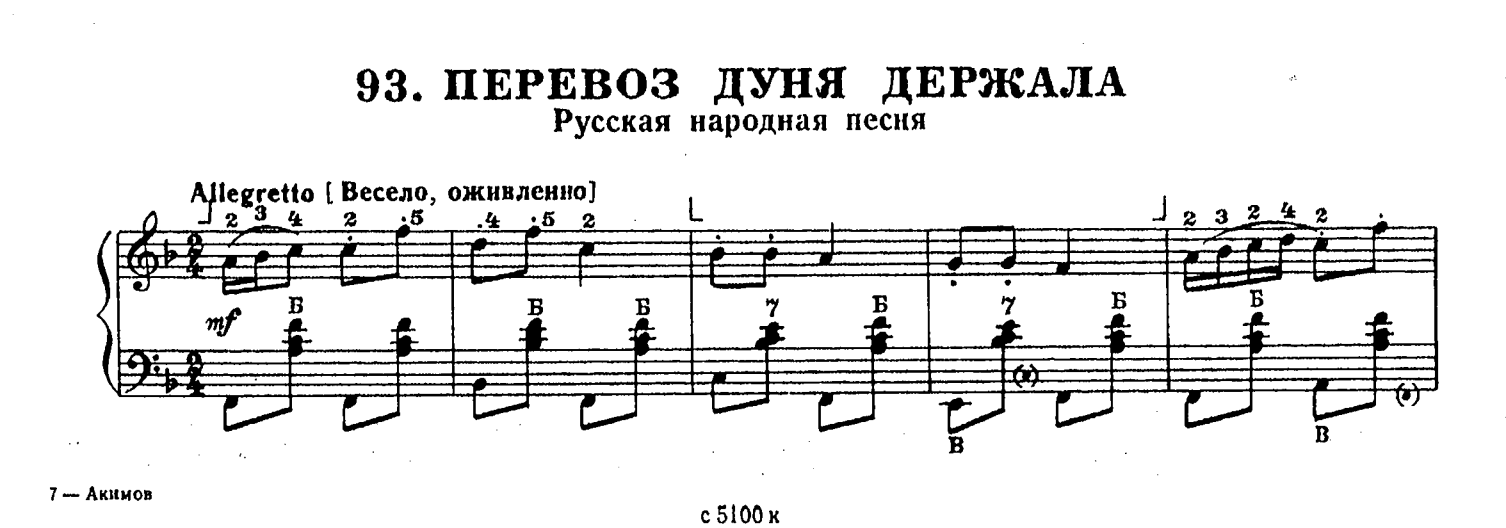
92. АХ, УЛИЦА, УЛИЦА ШИРОКАЯ

Русская народная песня

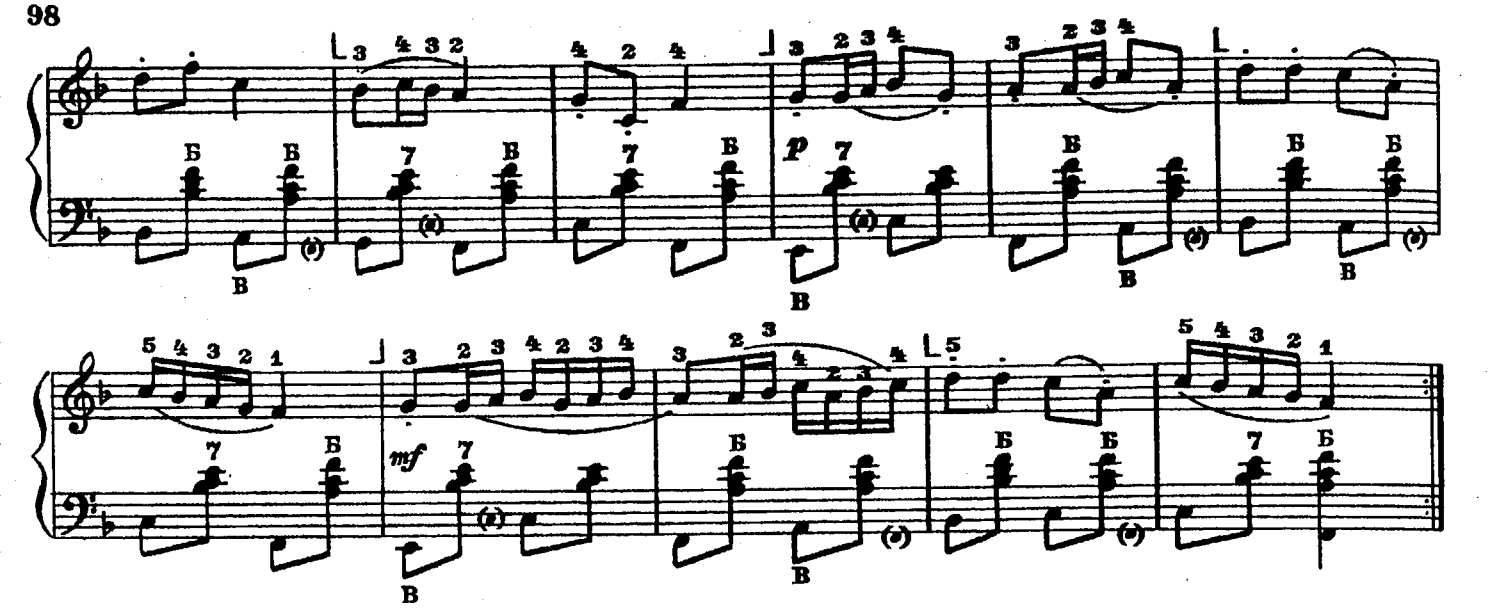


93. ПЕРЕВОЗ ДУНЯ ДЕРЖАЛА

Русская народная песня



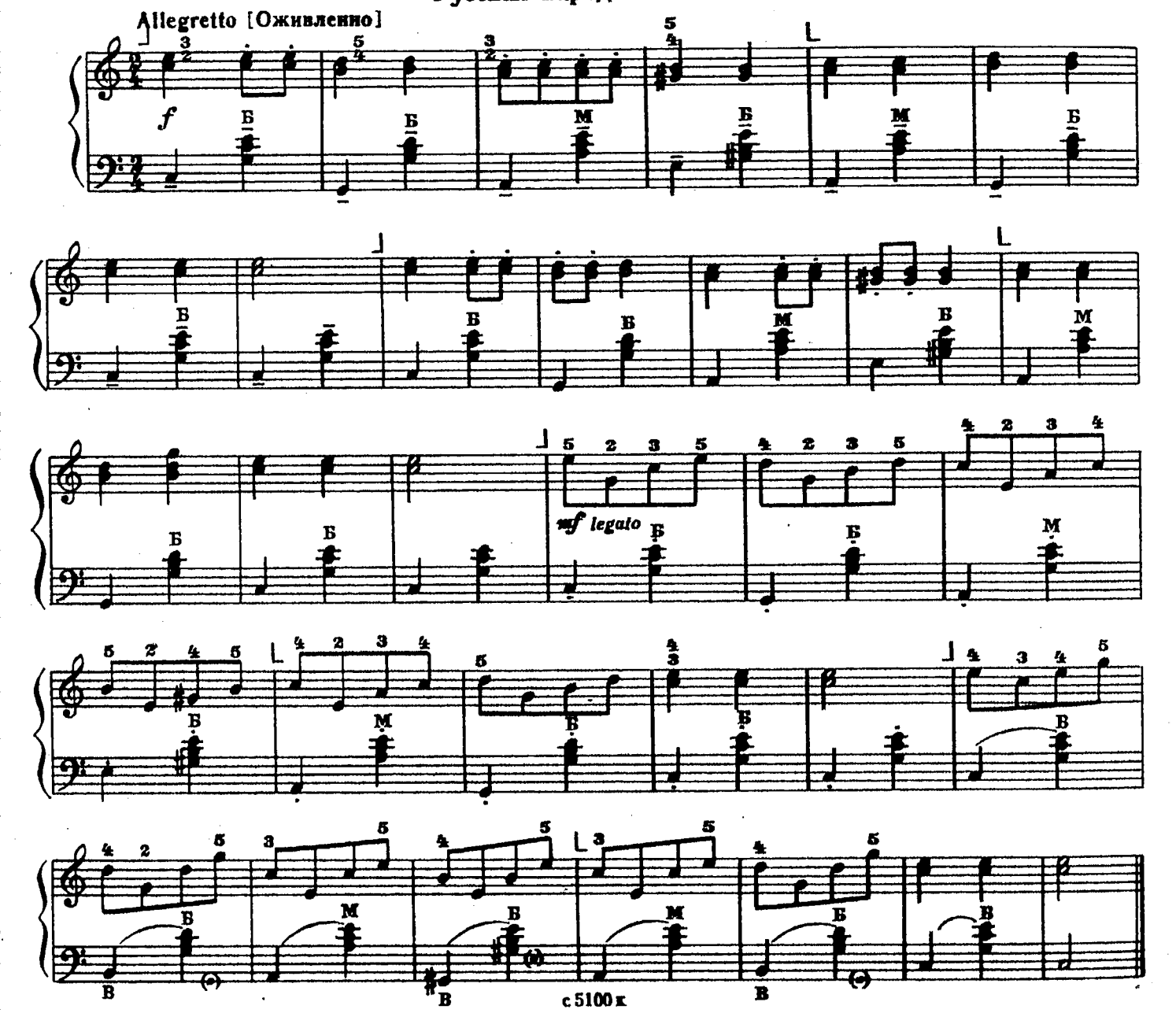
с 5100 к



94. ВДОЛЬ ДА ПО РЕЧКЕ

Русская народная песня

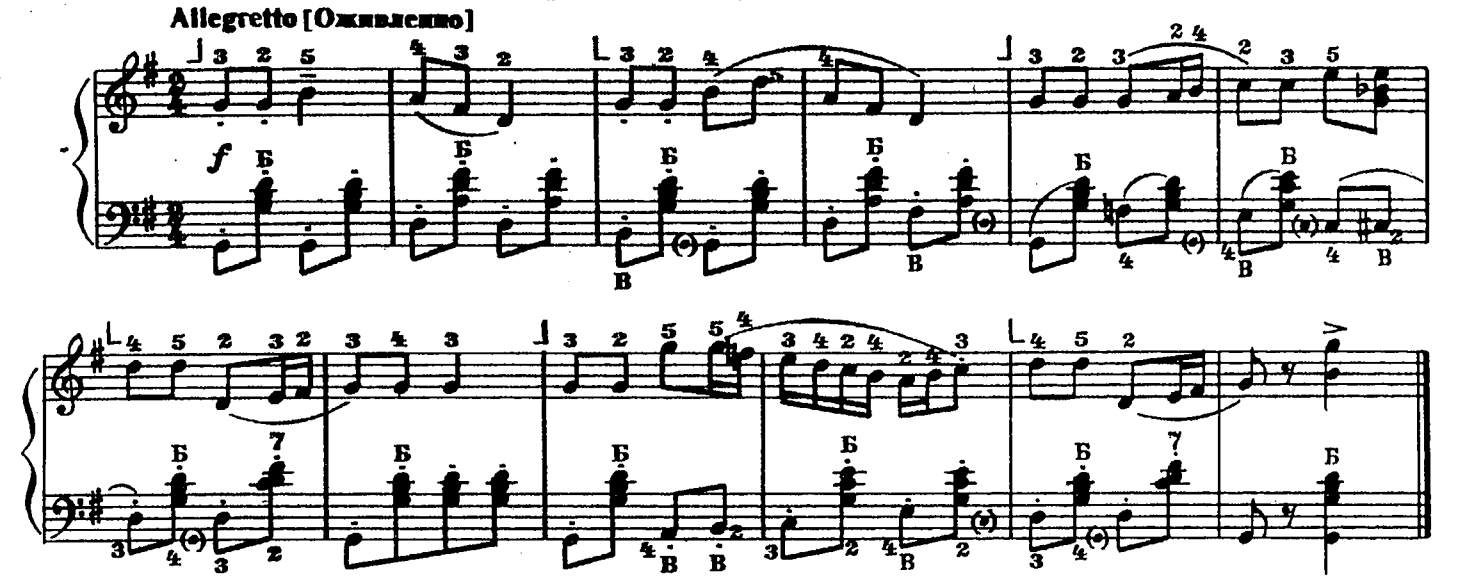
Allegretto [Оживленно]



95. ОЙ, ПІД ВИШНЕЮ

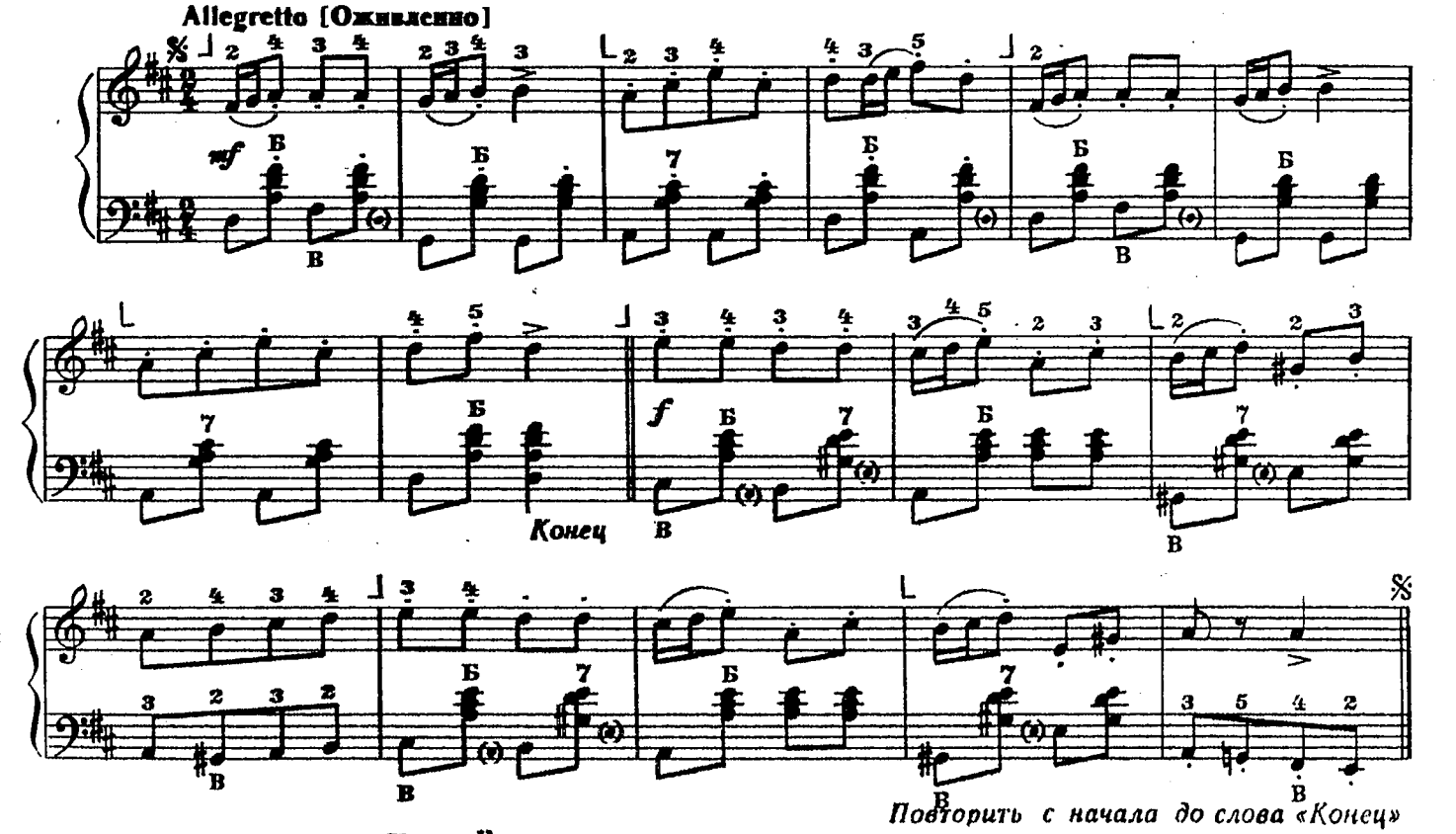
Украинская народная песня

Allegretto [Оживленно]



96. БЕЛОРУССКАЯ ПОЛЬКА

Allegretto [Оживленно]

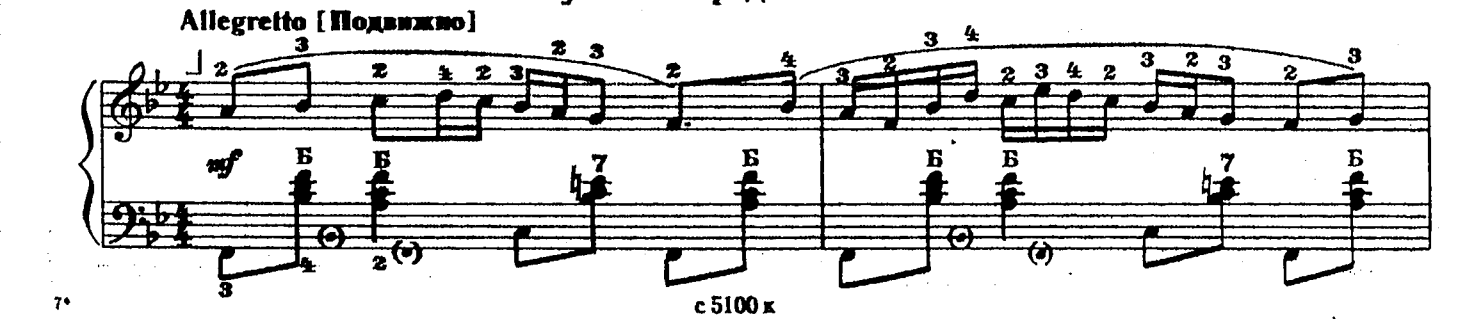


Повторить с начала до слова «Конец»

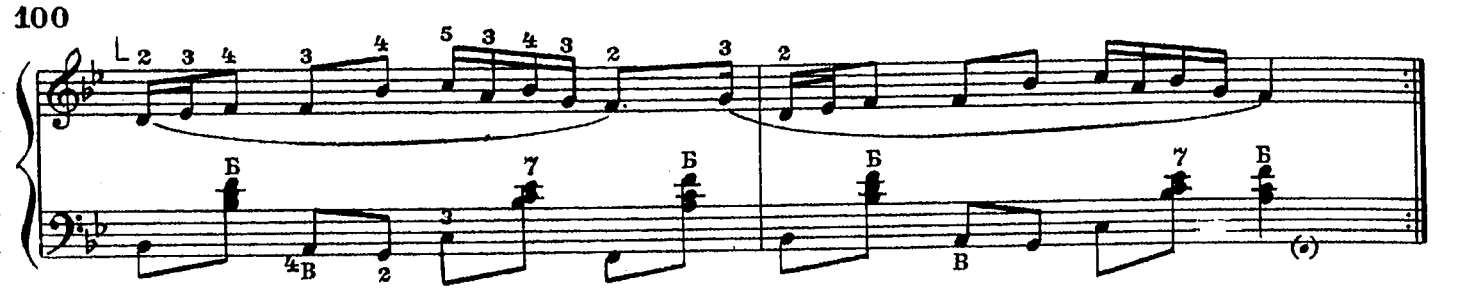
97. АЙ, ВО ПОЛЕ ЛИПОНЬКА

Русская народная песня

Allegretto [Подвижно]



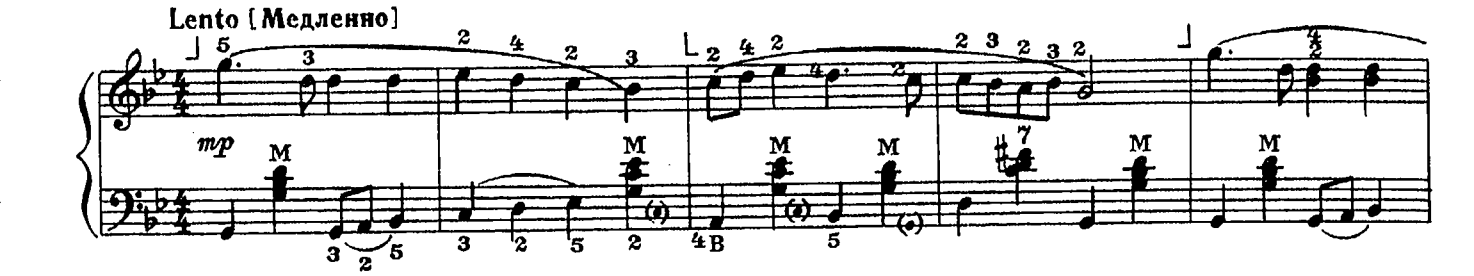
с 5100 к

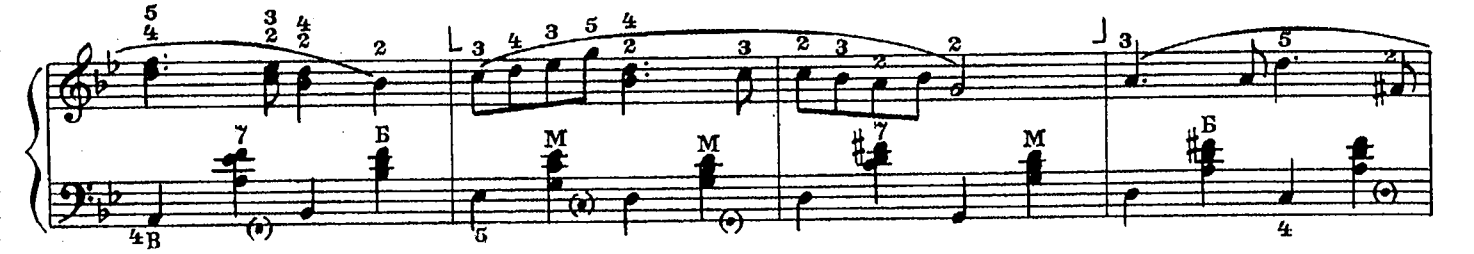


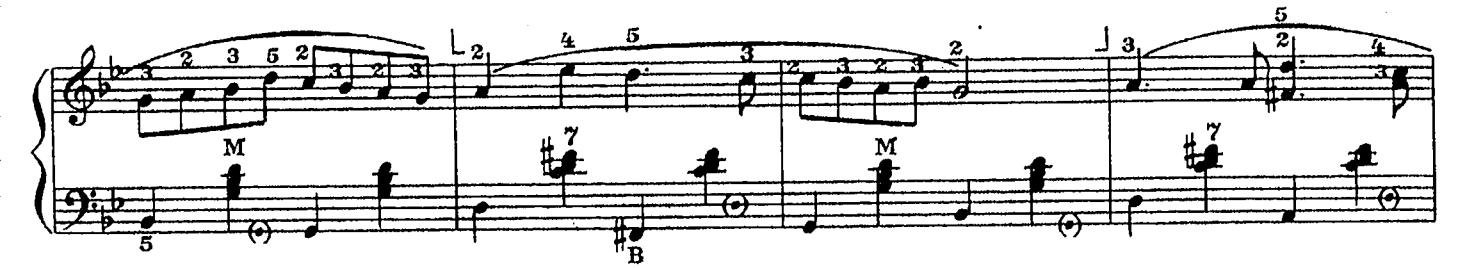
98. ДОЛЯ

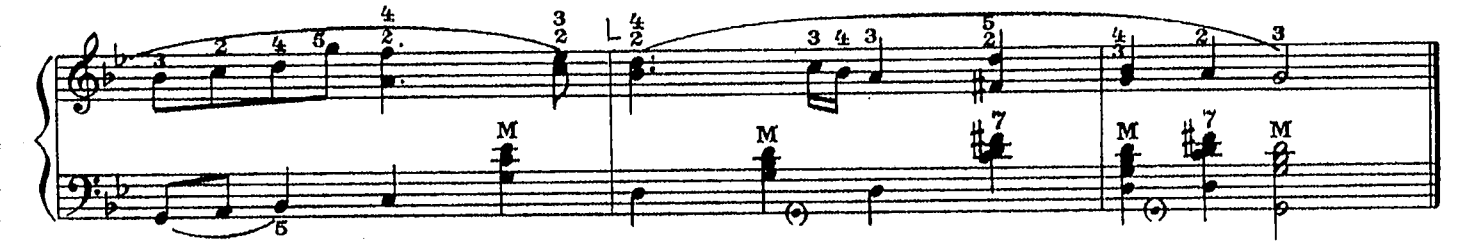
Украинская народная песня

Lento [Медленно]





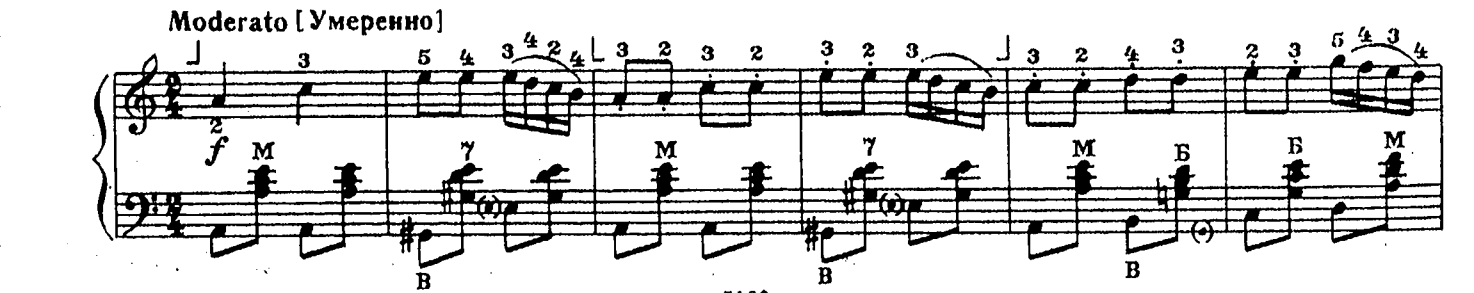


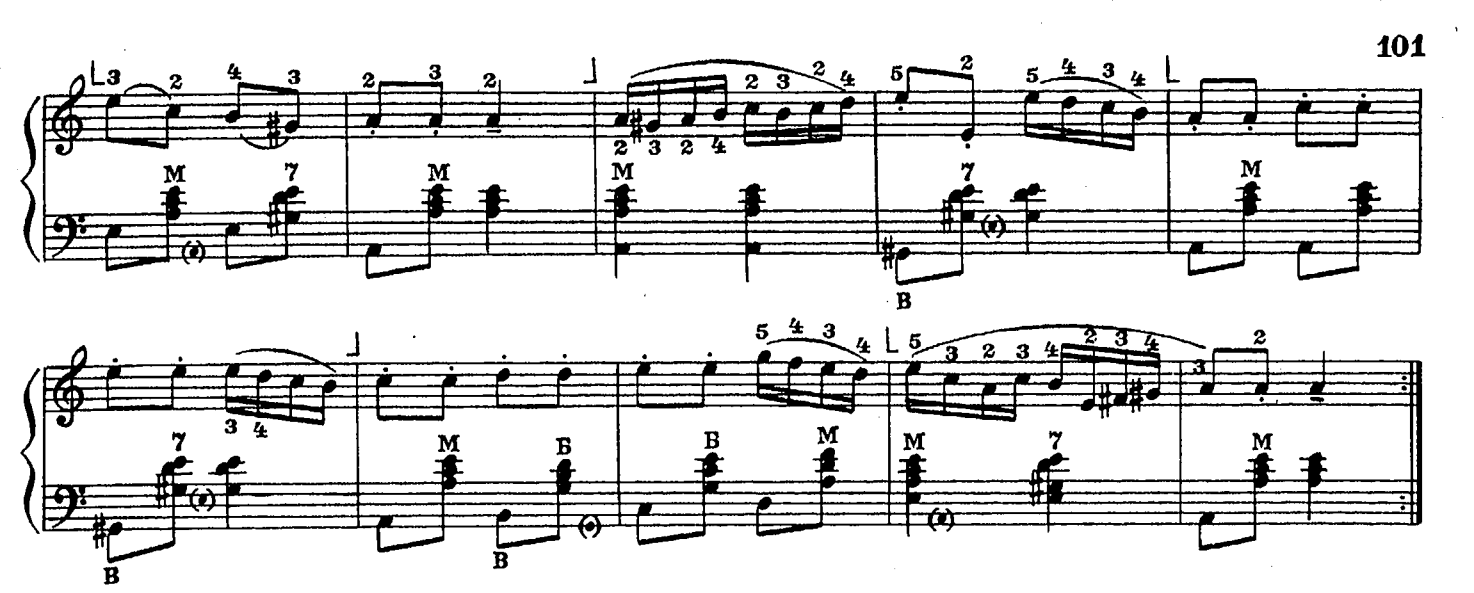


99. ЧОМ, ЧОМ НЕ ПРИЙШОВ

Украинская народная песня

Moderato [Умеренно]

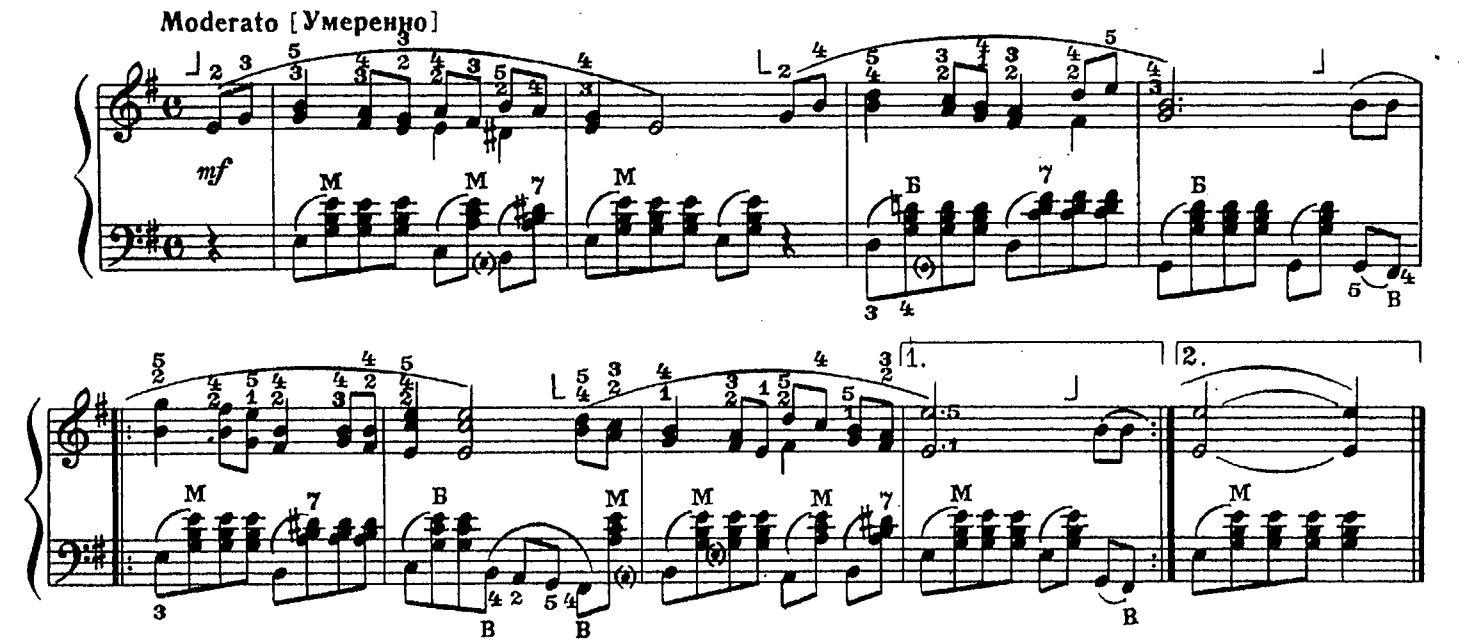




100. КАК ПОЙДУ Я НА БЫСТРУЮ РЕЧКУ

Русская народная песня

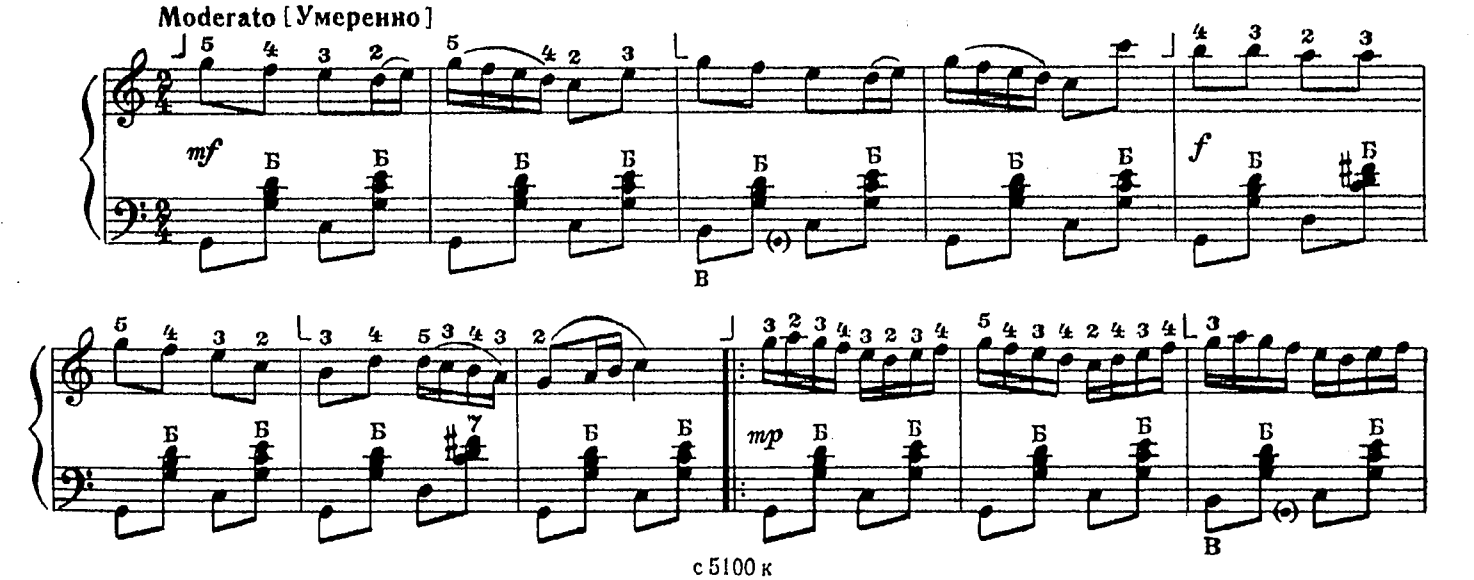
Moderato [Умеренно]

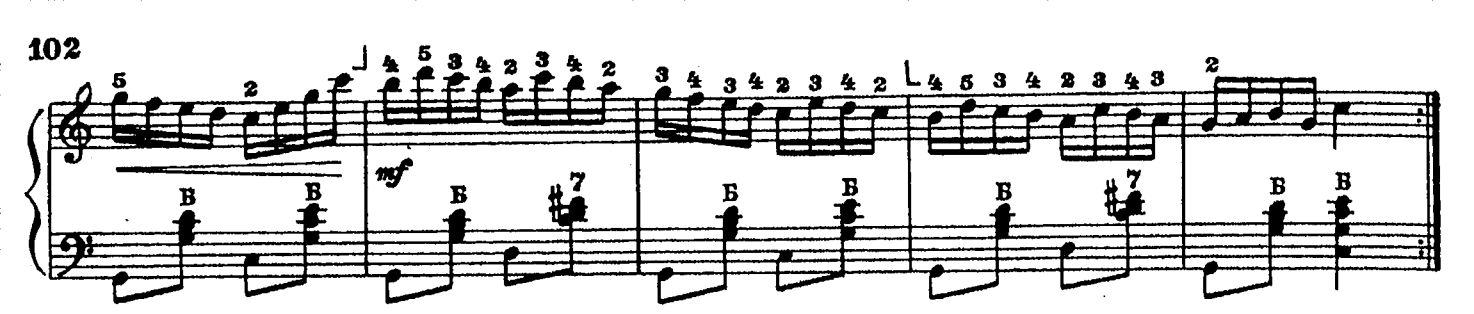


101. ТЫ, КАНАВА

Русская народная песня

Moderato [Умеренно]

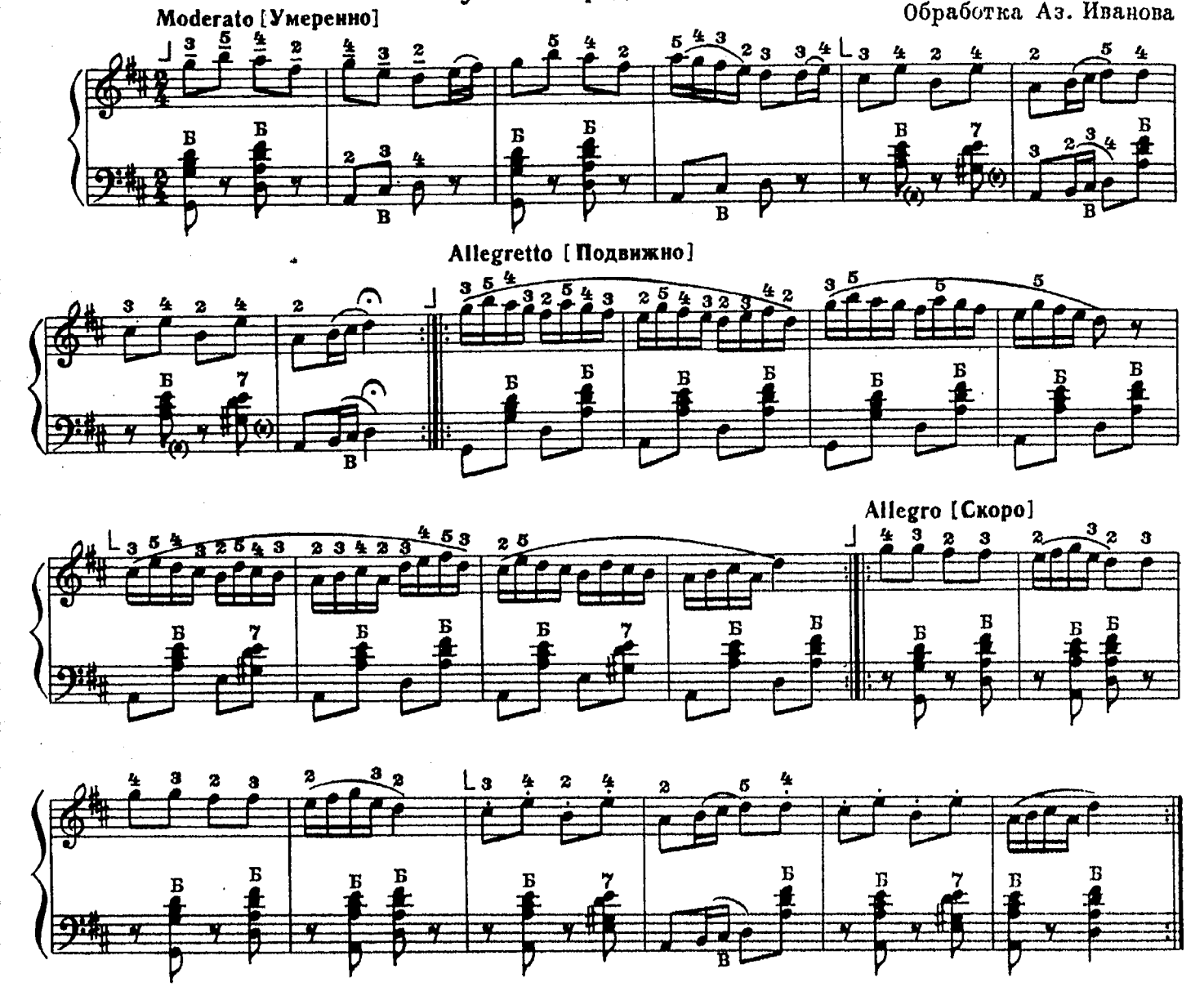




102. КАК ПОД ЯБЛОНЬКОЙ

Русская народная песня

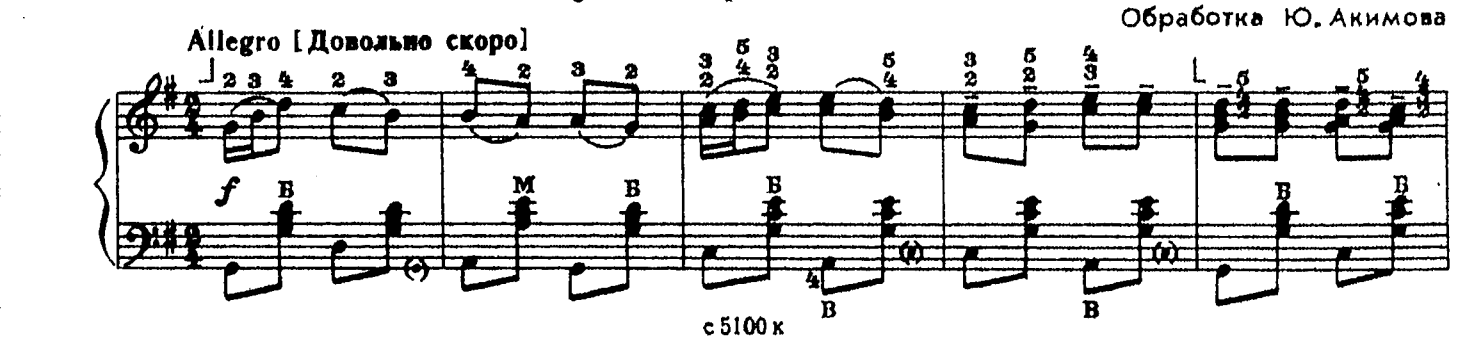
Обработка Аз. Иванова

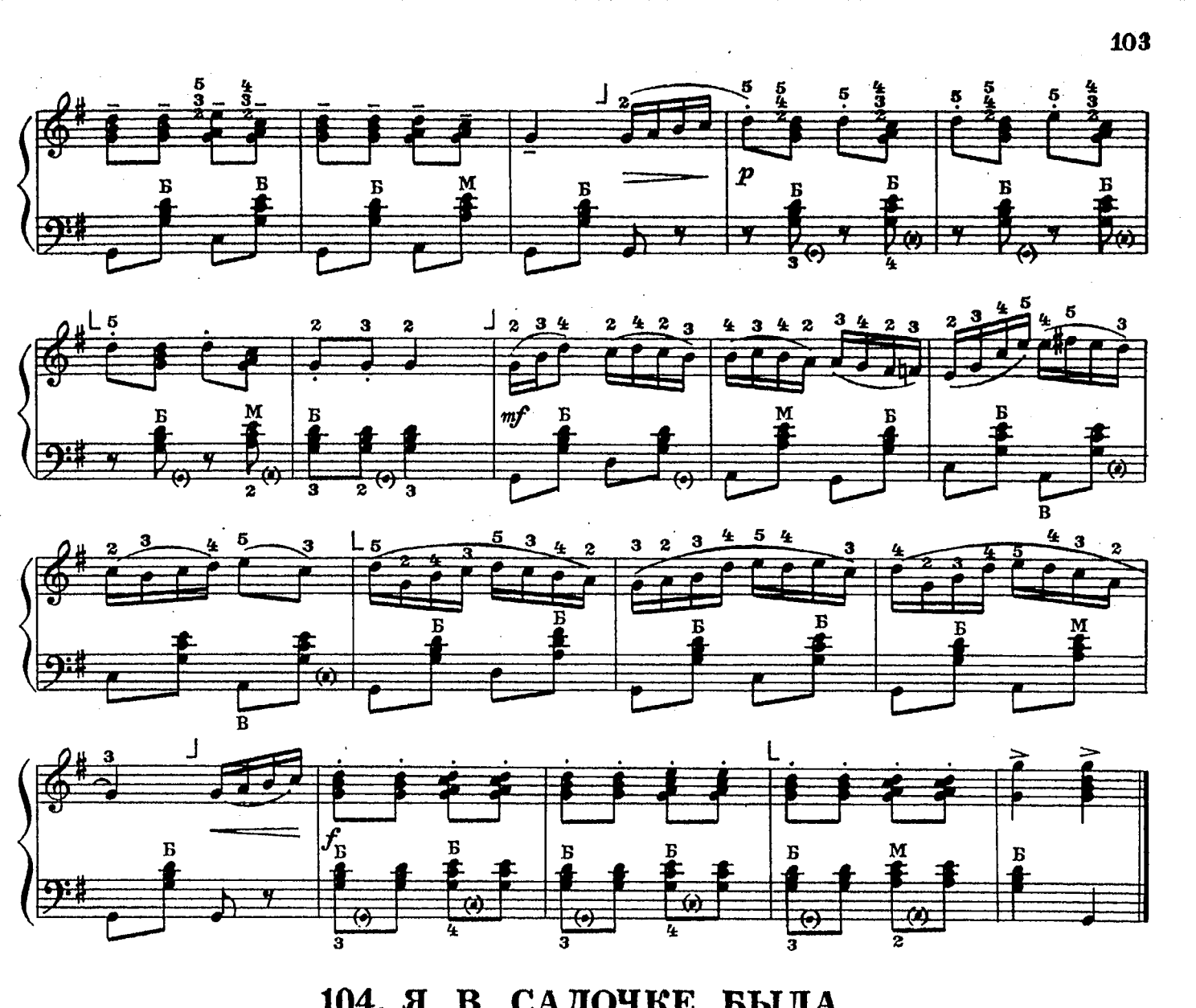


103. НЕ ПОРА ЛИ НАМ, РЕБЯТА

Русская народная песня

Обработка Ю. Акимова



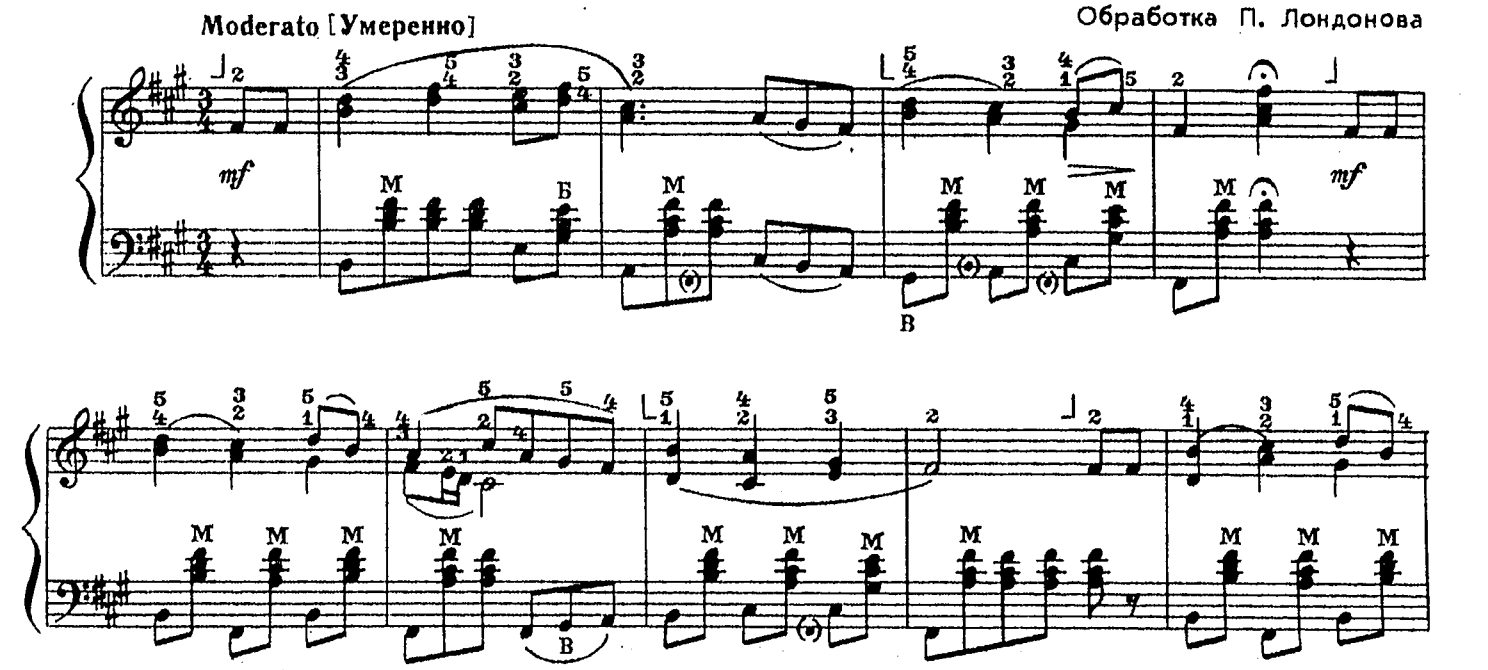


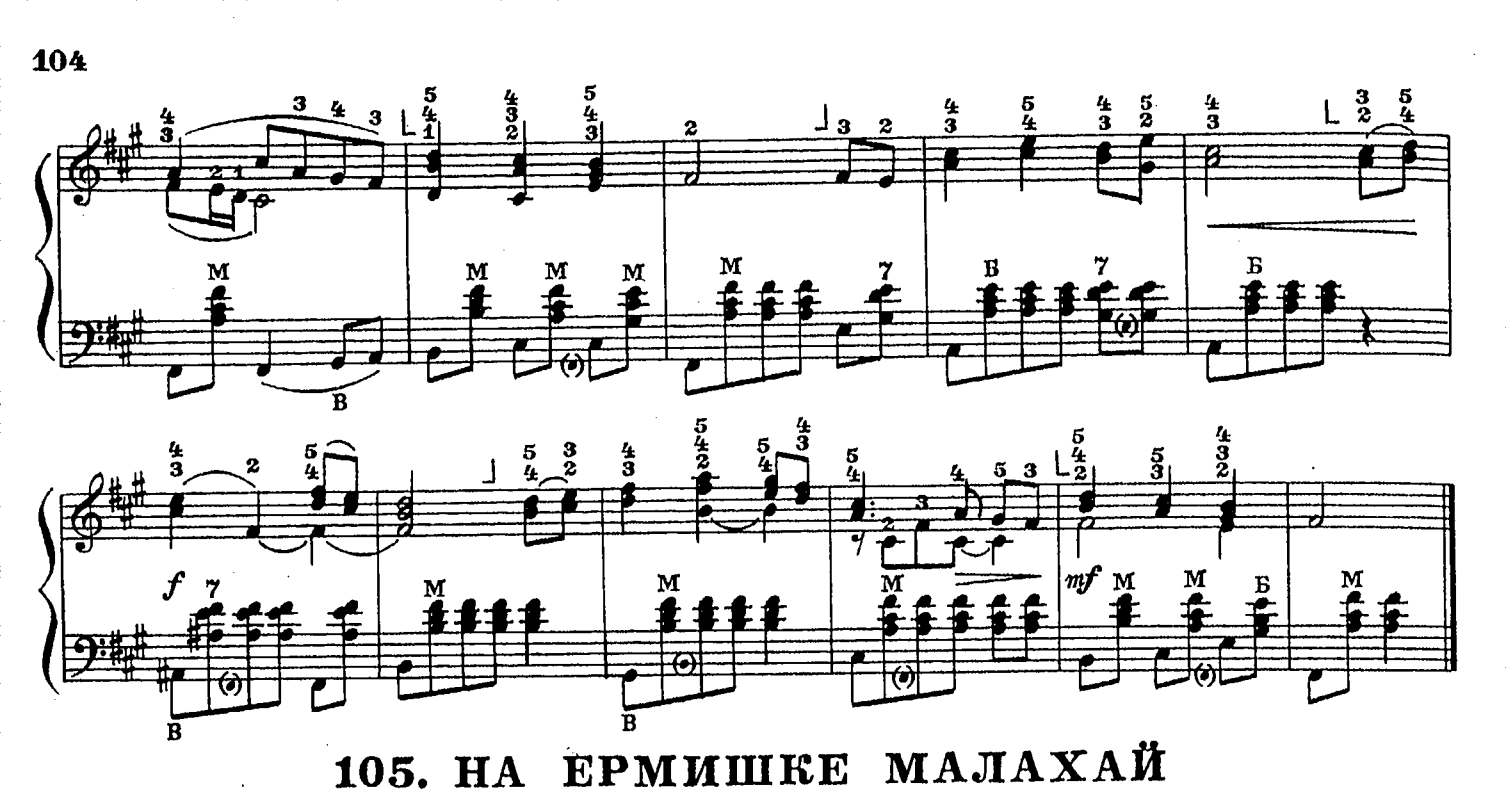
104. Я В САДОЧКЕ БЫЛА

Русская народная песня

Moderato [Умеренно]

Обработка П. Лондонова



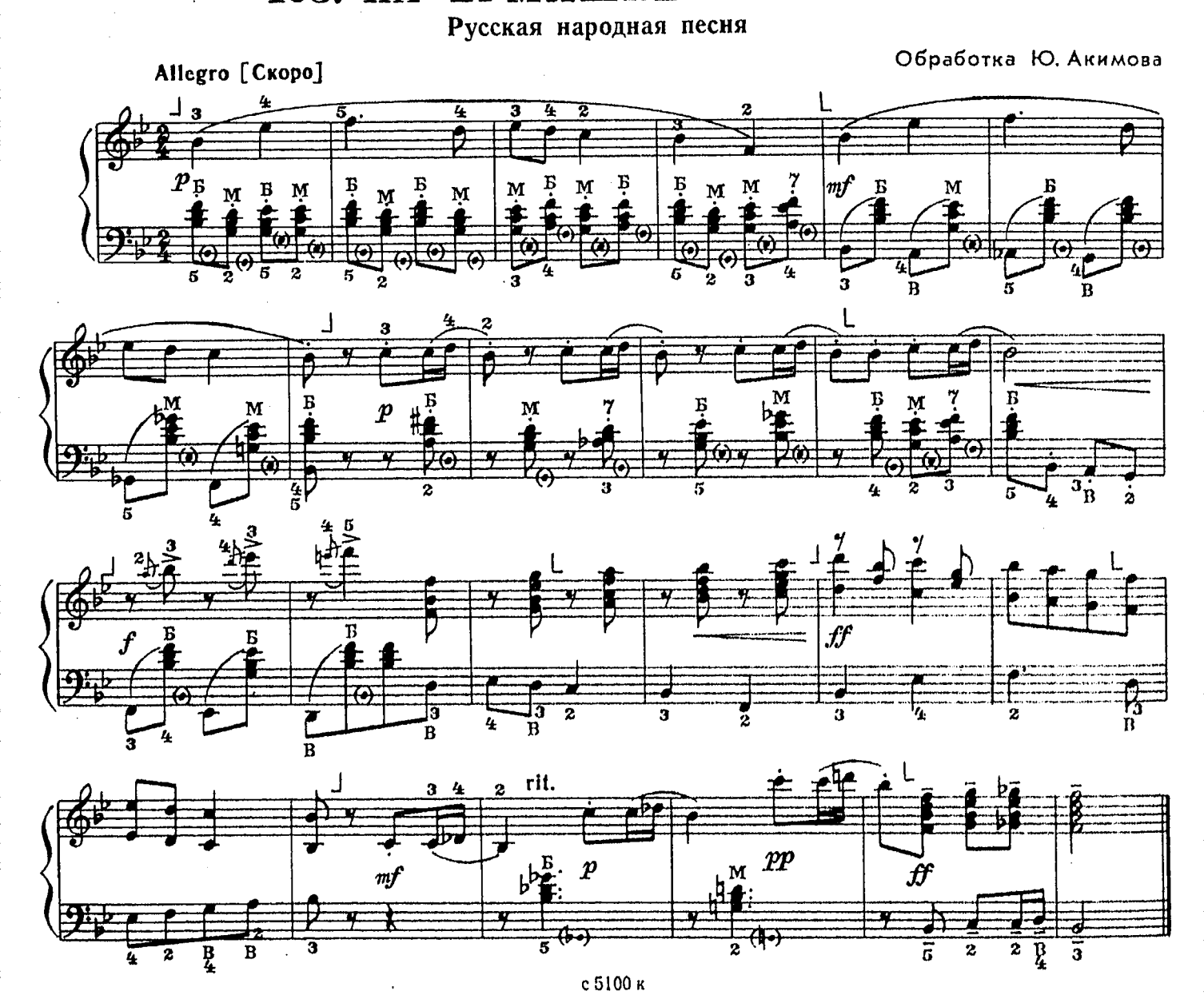


105. НА ЕРМИШКЕ МАЛАХАЙ

Русская народная песня

Обработка Ю. Акимова

Allegro [Скоро]



106. С ГОРКИ КАМУШЕК КАТИЛСЯ

Русская народная песня

Обработка А. Талакина

Allegretto [Подвижно]

mp

mf

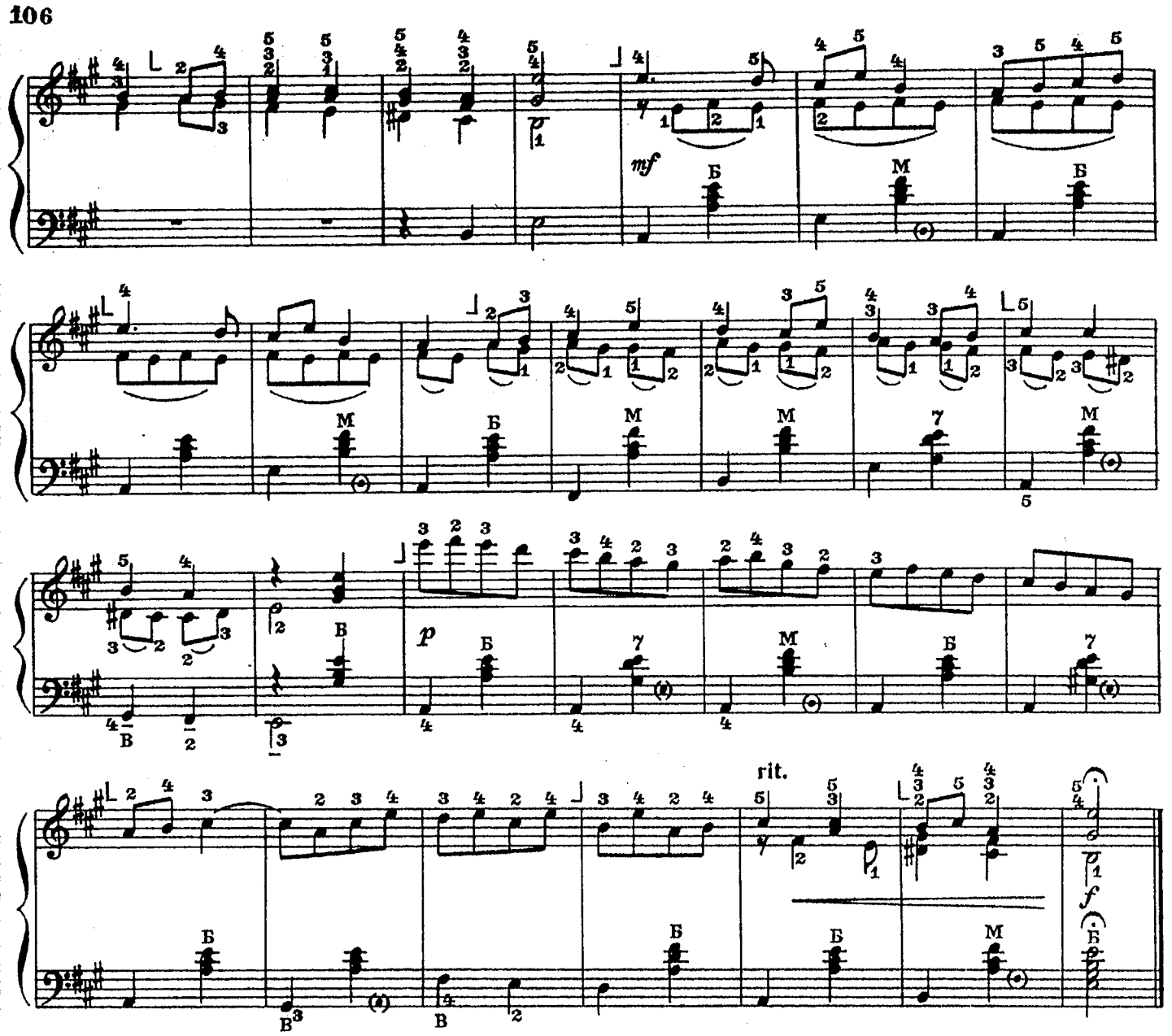
107. ЗА РЕКОЮ, ЗА БЫСТРОЮ

Русская народная песня

Обработка Ю. Акимова

Moderato cantabile [Умеренно, напевно]

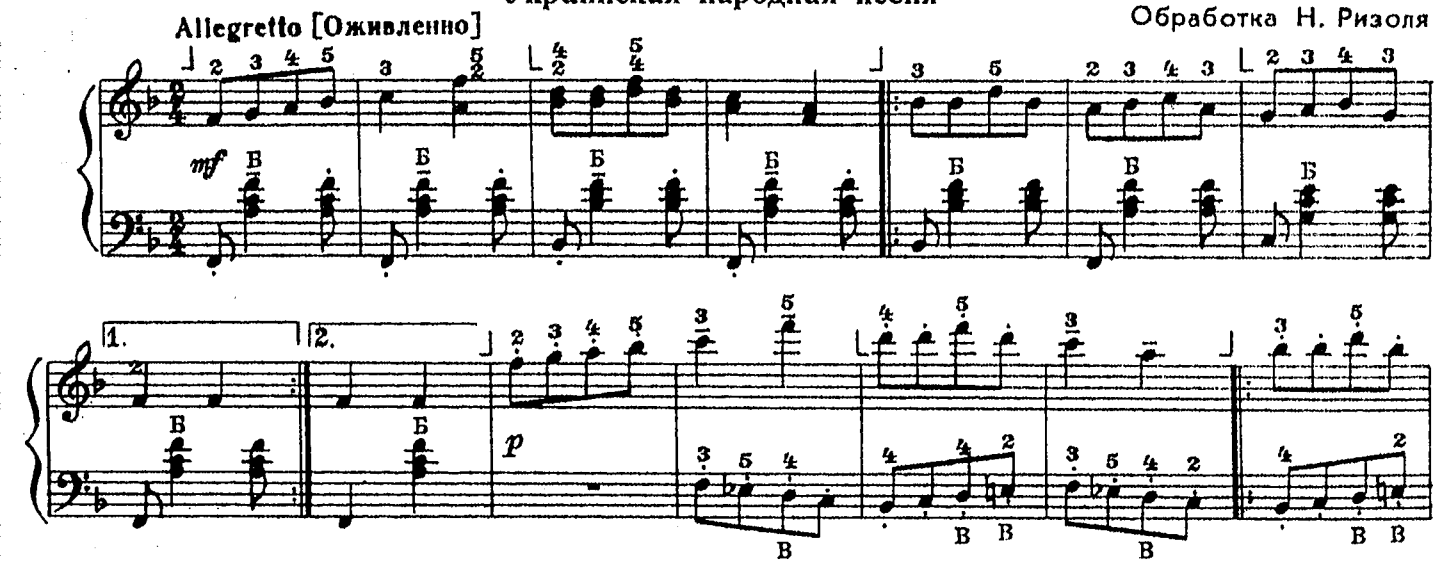
pp legato

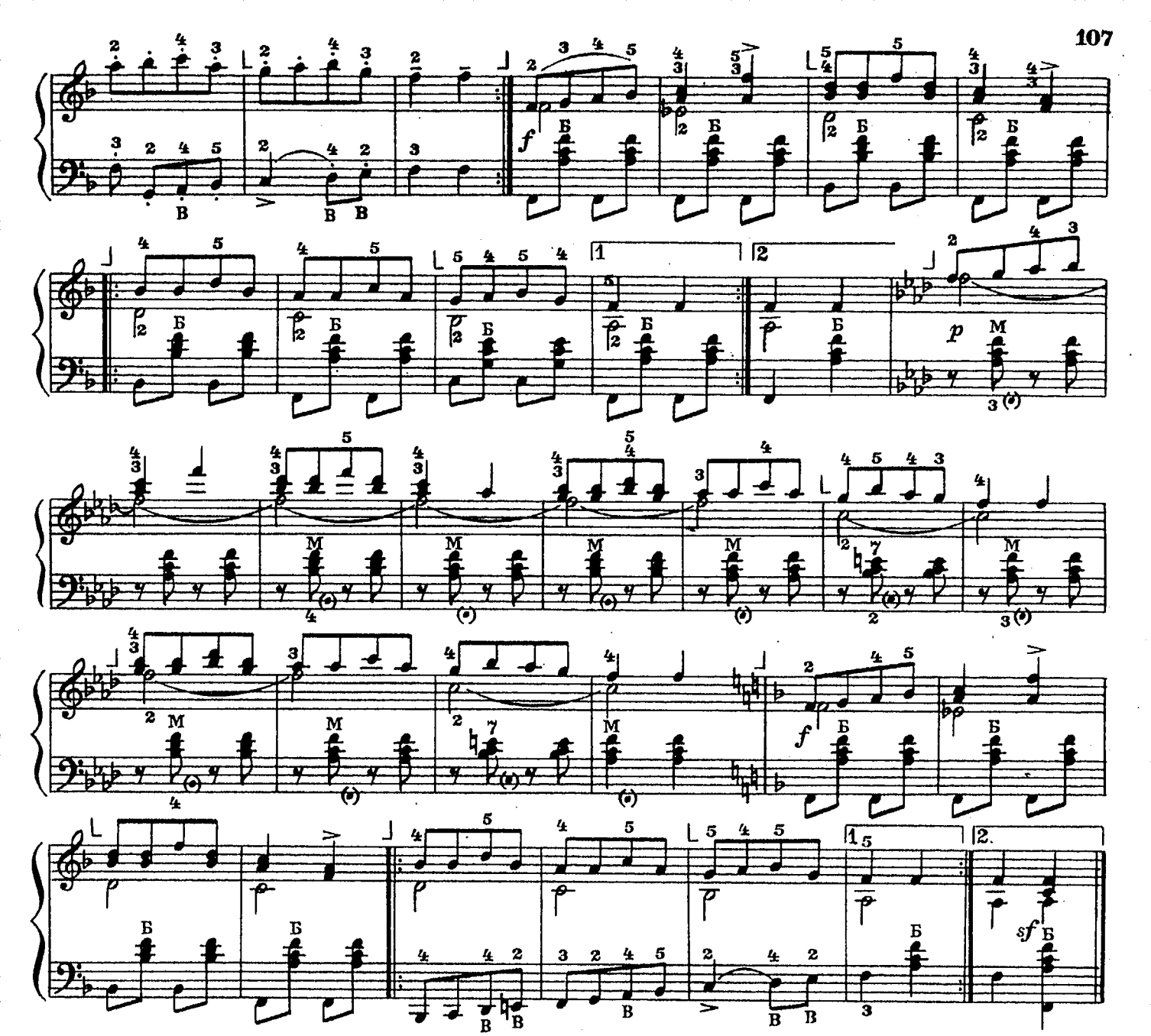


108. ОЙ, ЗА ГАЄМ, ГАЄМ

Украинская народная песня

Обработка Н. Ризоля

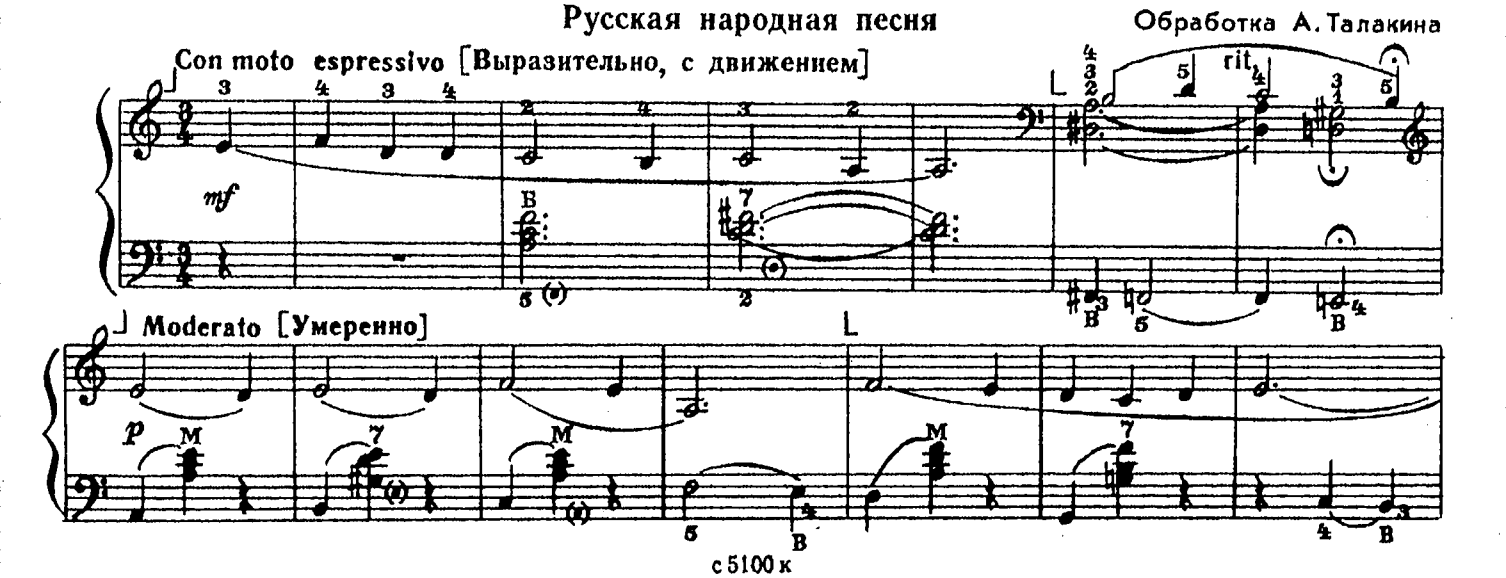


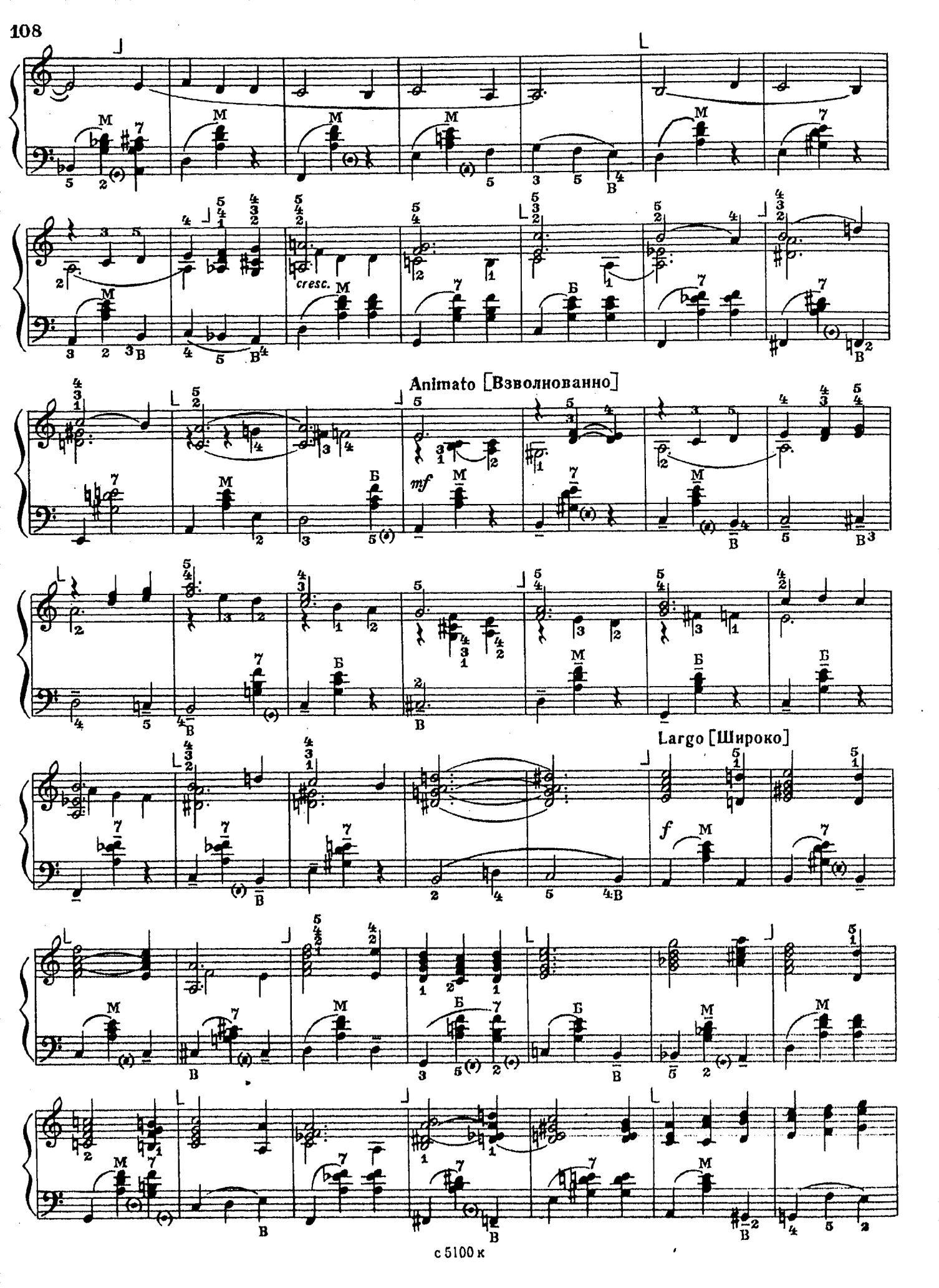


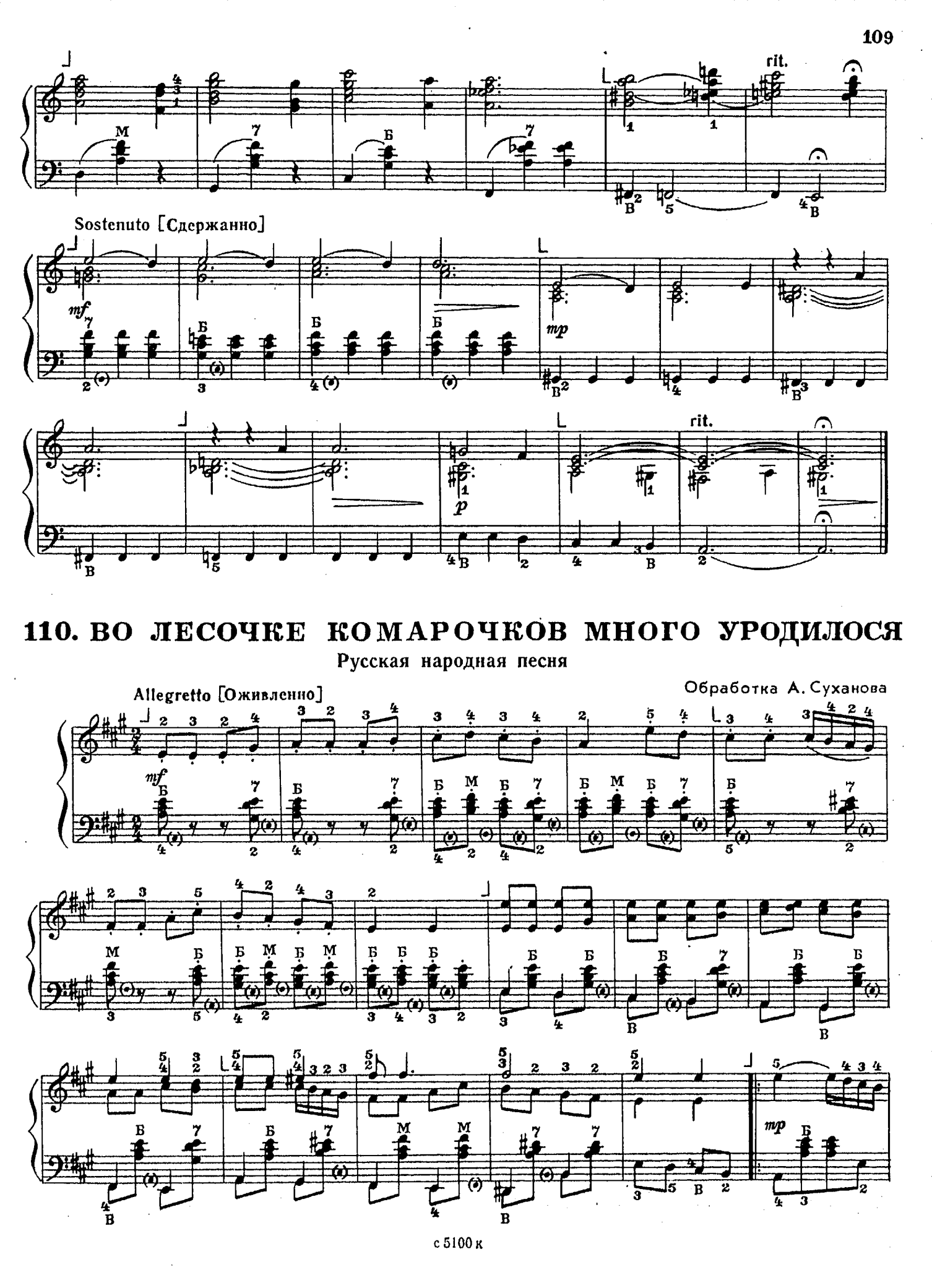
109. ЛУЧИНУШКА

Русская народная песня

Обработка А. Талакина




cresc.
Animato [Взволнованно]
mf
Largo [Широко]
f



110. ВО ЛЕСОЧКЕ КОМАРОЧКОВ МНОГО УРОДИЛОСЯ

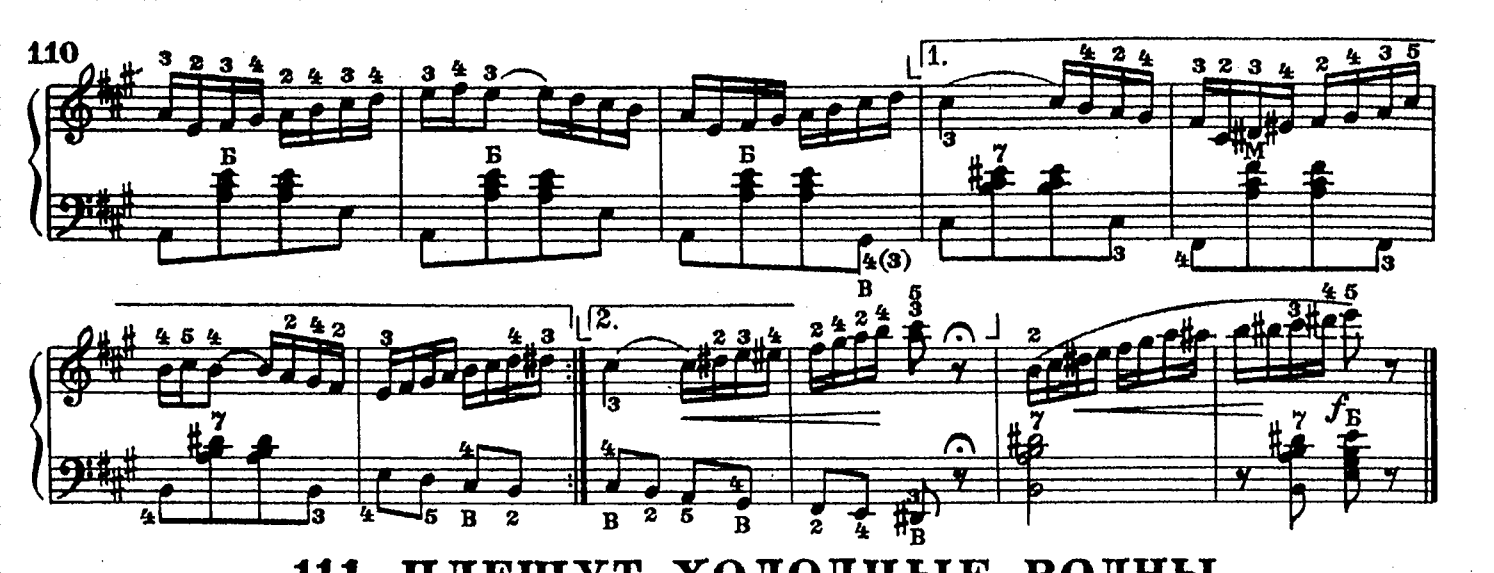
Русская народная песня

Обработка А. Суханова

Allegretto [Оживленно]

mf

mp

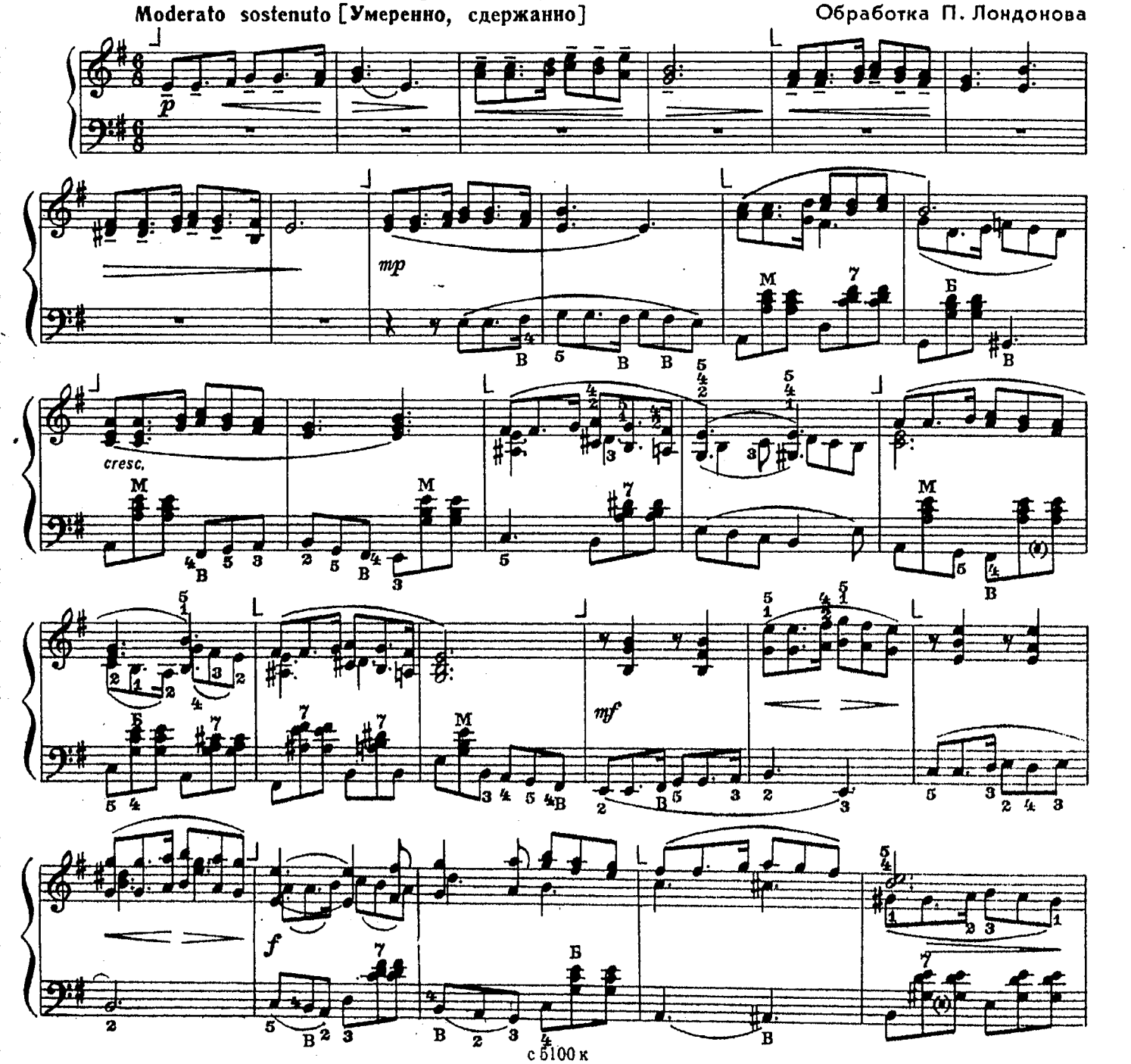


111. ПЛЕЩУТ ХОЛОДНЫЕ ВОЛНЫ

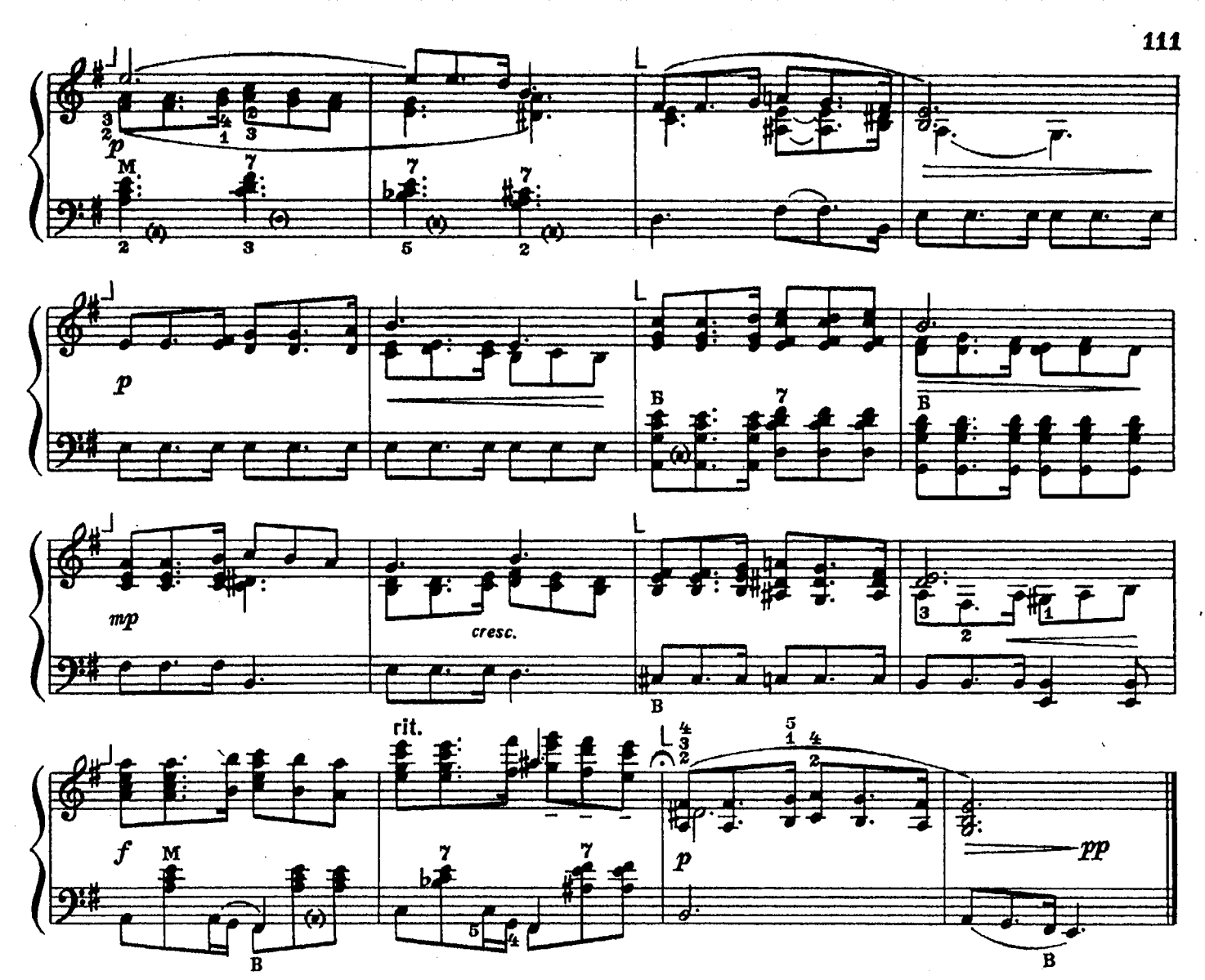
Русская народная песня

Moderato sostenuto [Умеренно, сдержанно]

Обработка П. Лондонова



с 5100 к

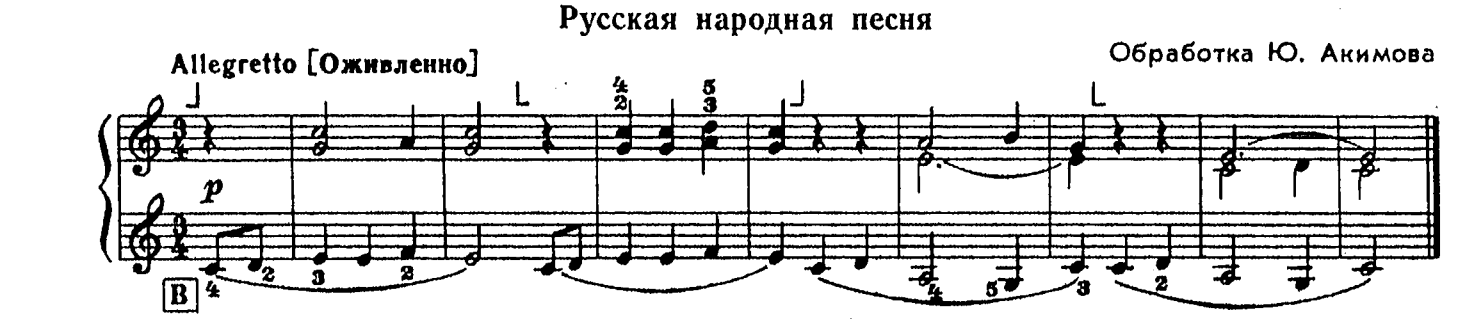


ГОТОВО-ВЫБОРНЫЙ БАЯН

112. ЗАПЛЕТИСЯ, ПЛЕТЕНЬ

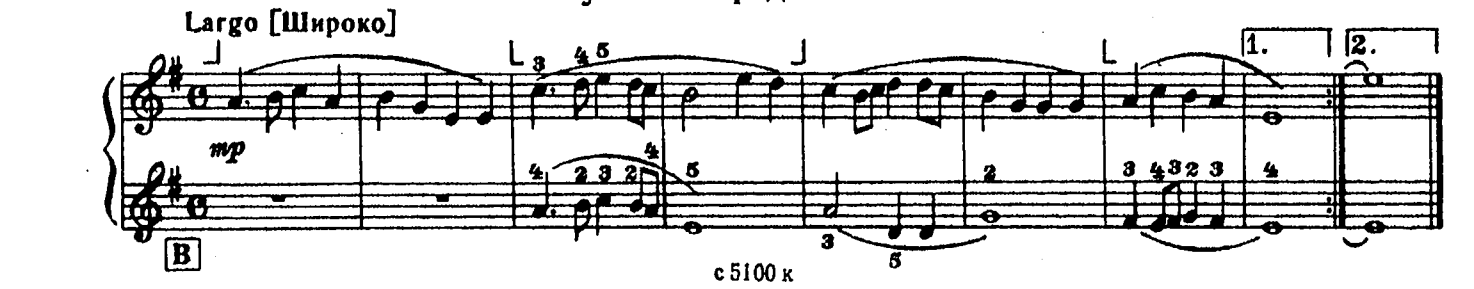
Русская народная песня

Обработка Ю. Акимова



113. ИВУШКА

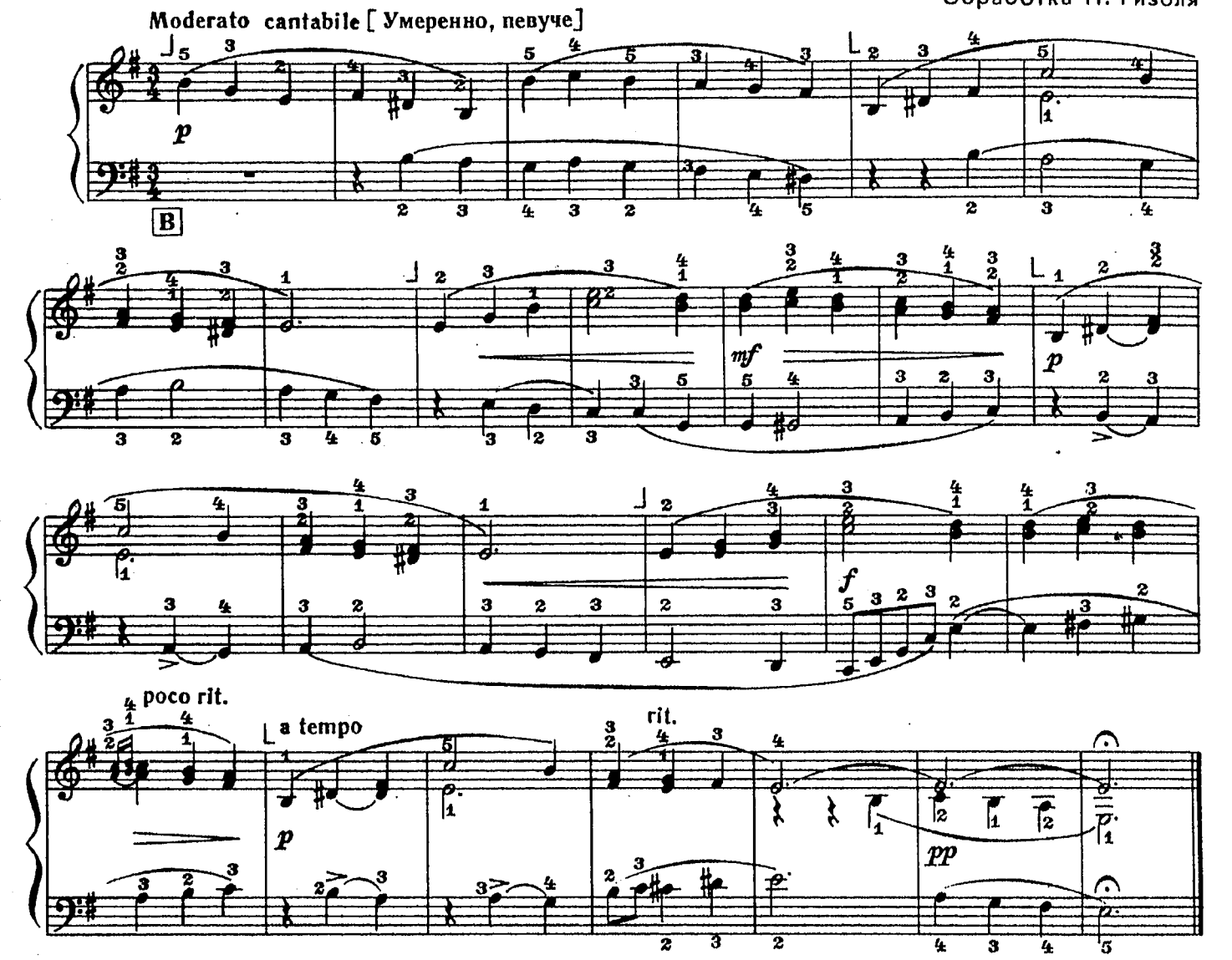
Русская народная песня



114. НІЧ ЯКА МІСЯЧНА

Украинская народная песня

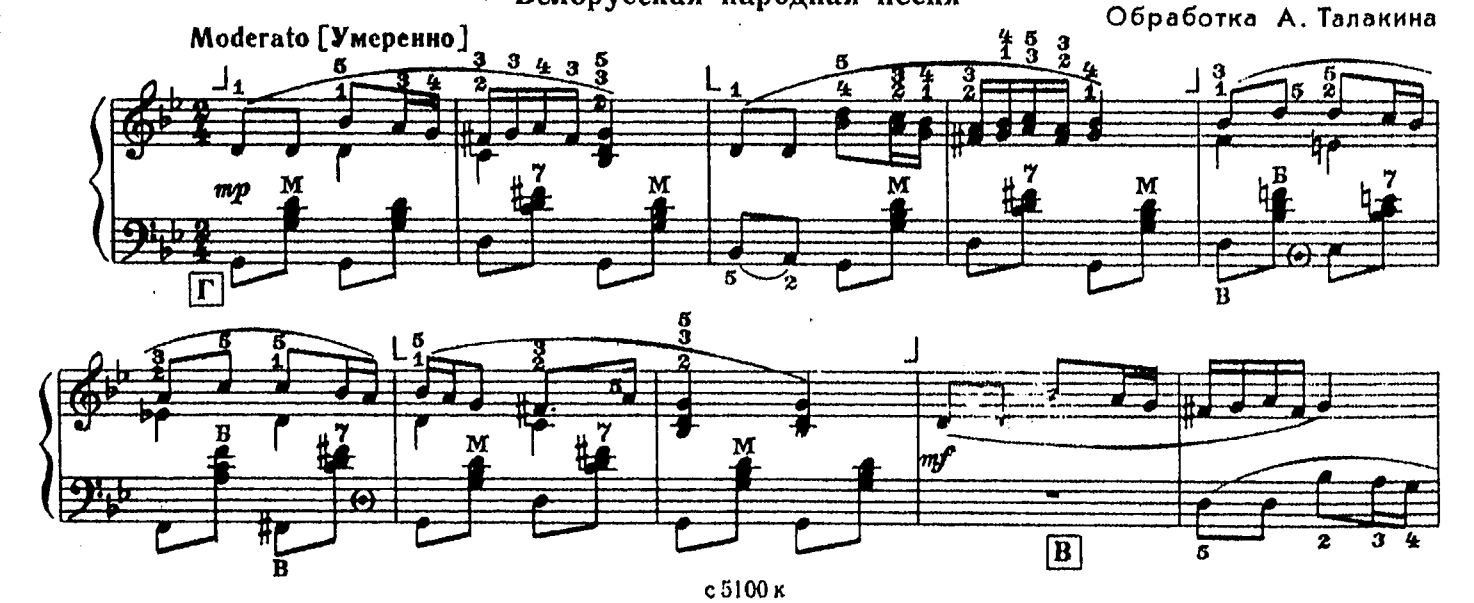
Обработка Н. Ризоля

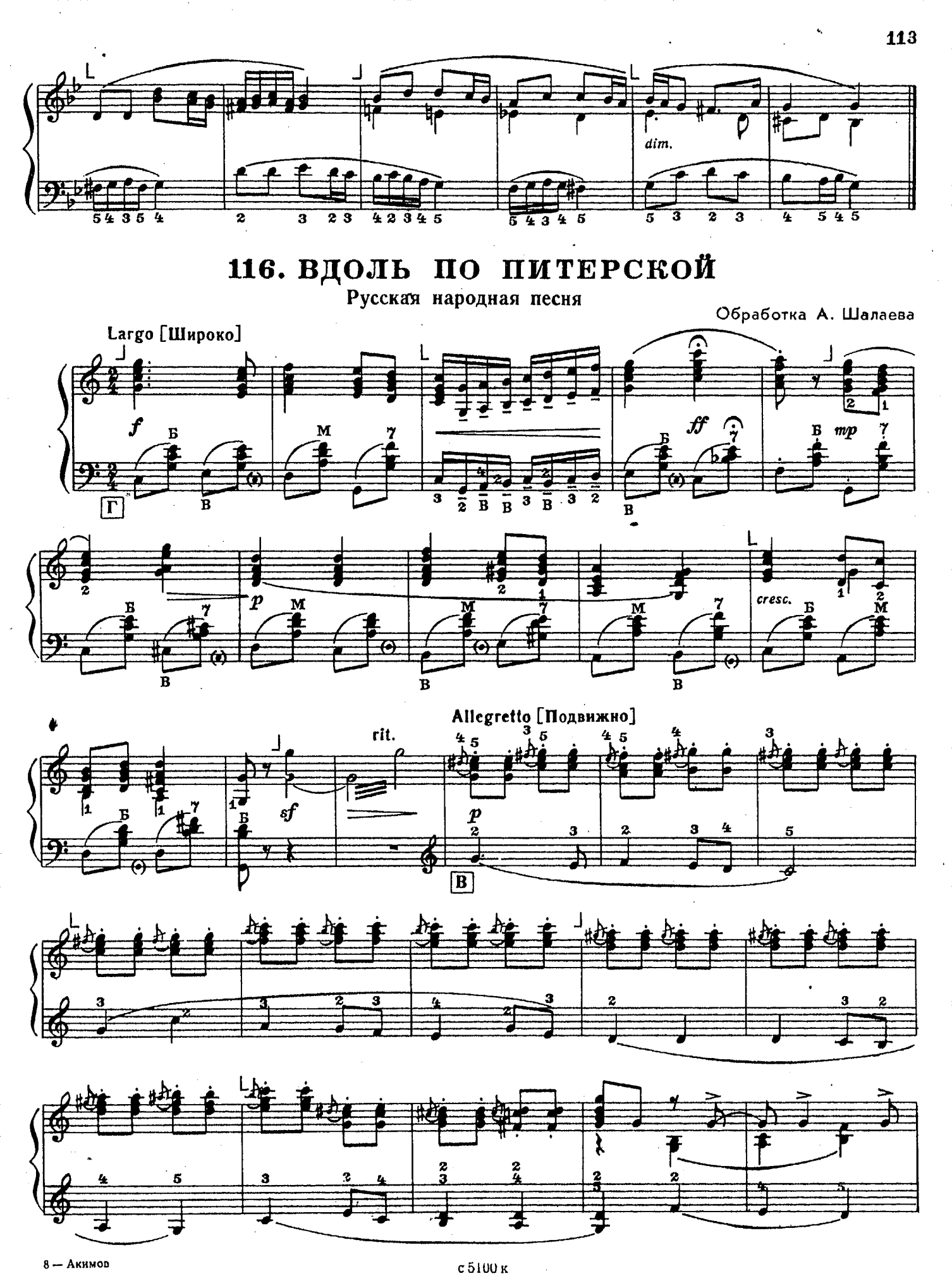


115. ОЙ, ВОЗЛЕ САДА РЕЧЕНЬКА

Белорусская народная песня

Обработка А. Талакина



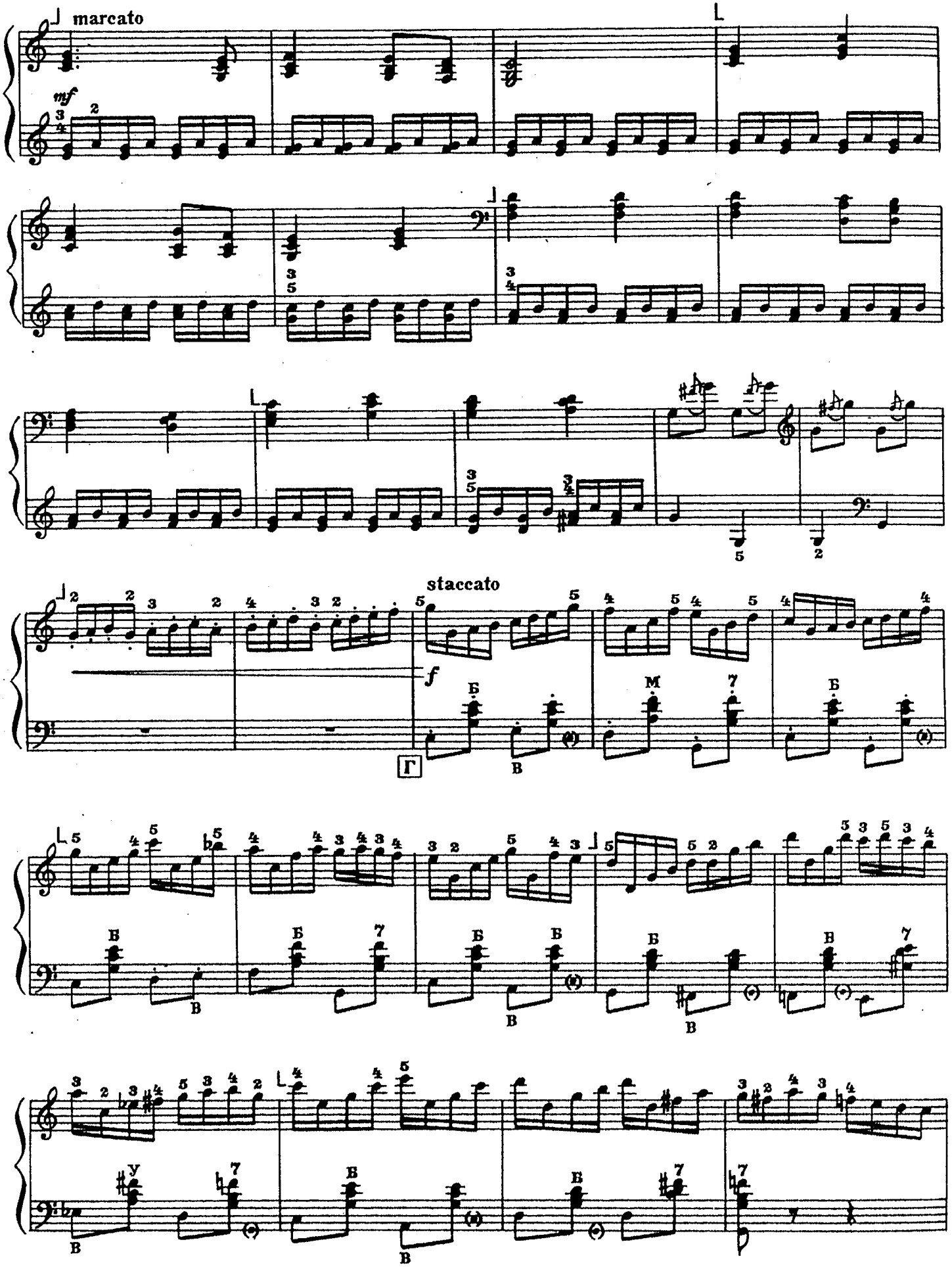


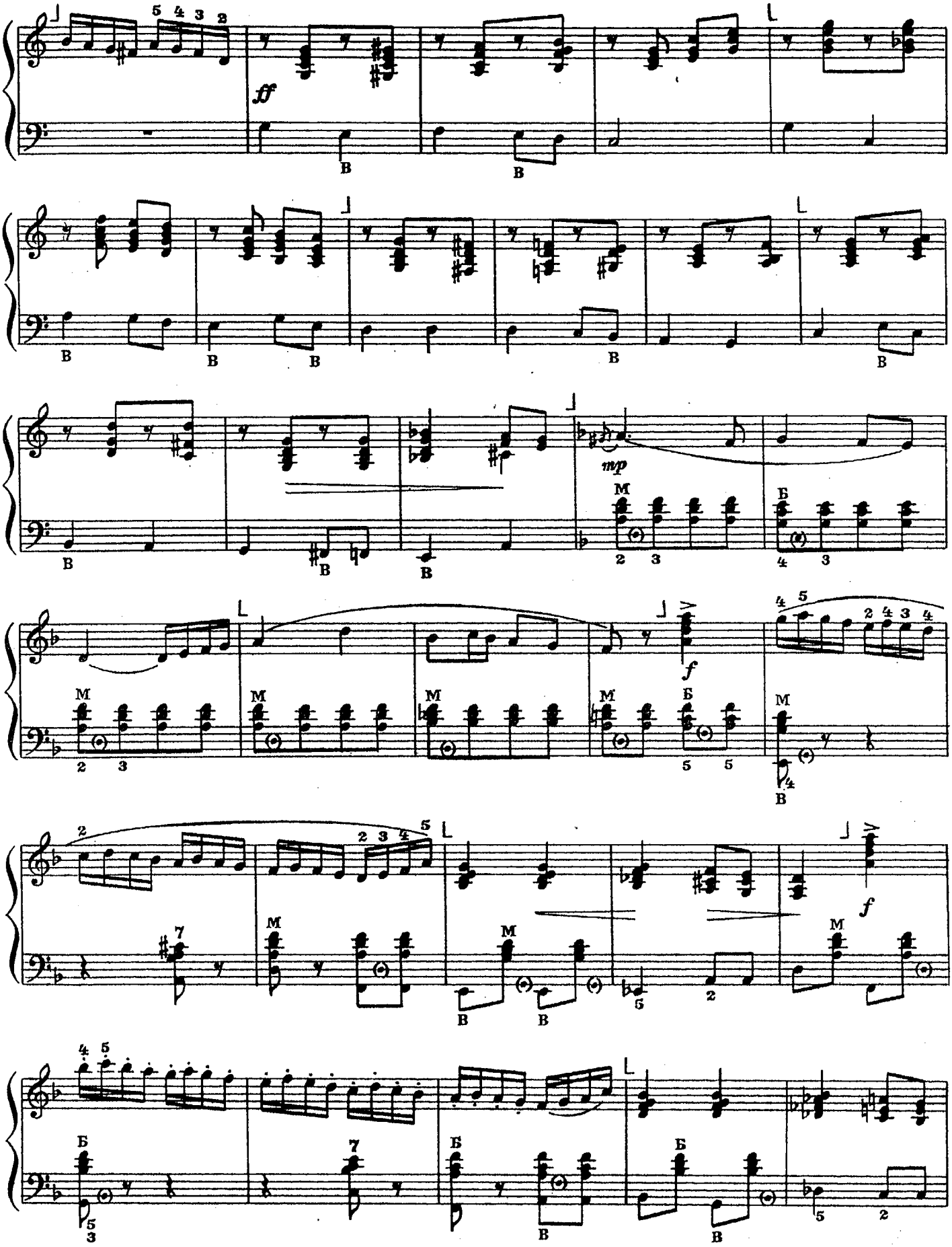
116. ВДОЛЬ ПО ПИТЕРСКОЙ

Русская народная песня

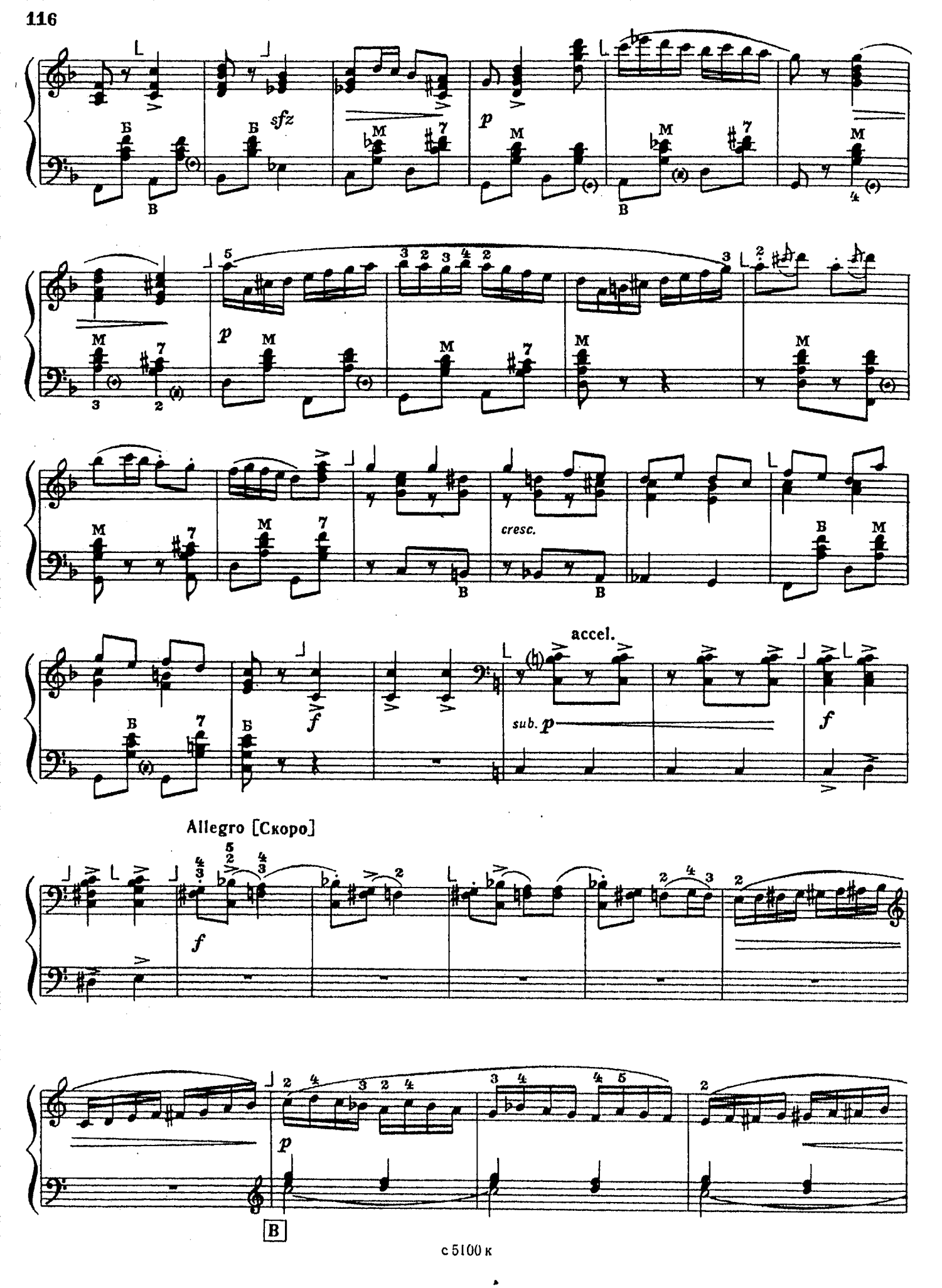
Обработка А. Шалаева

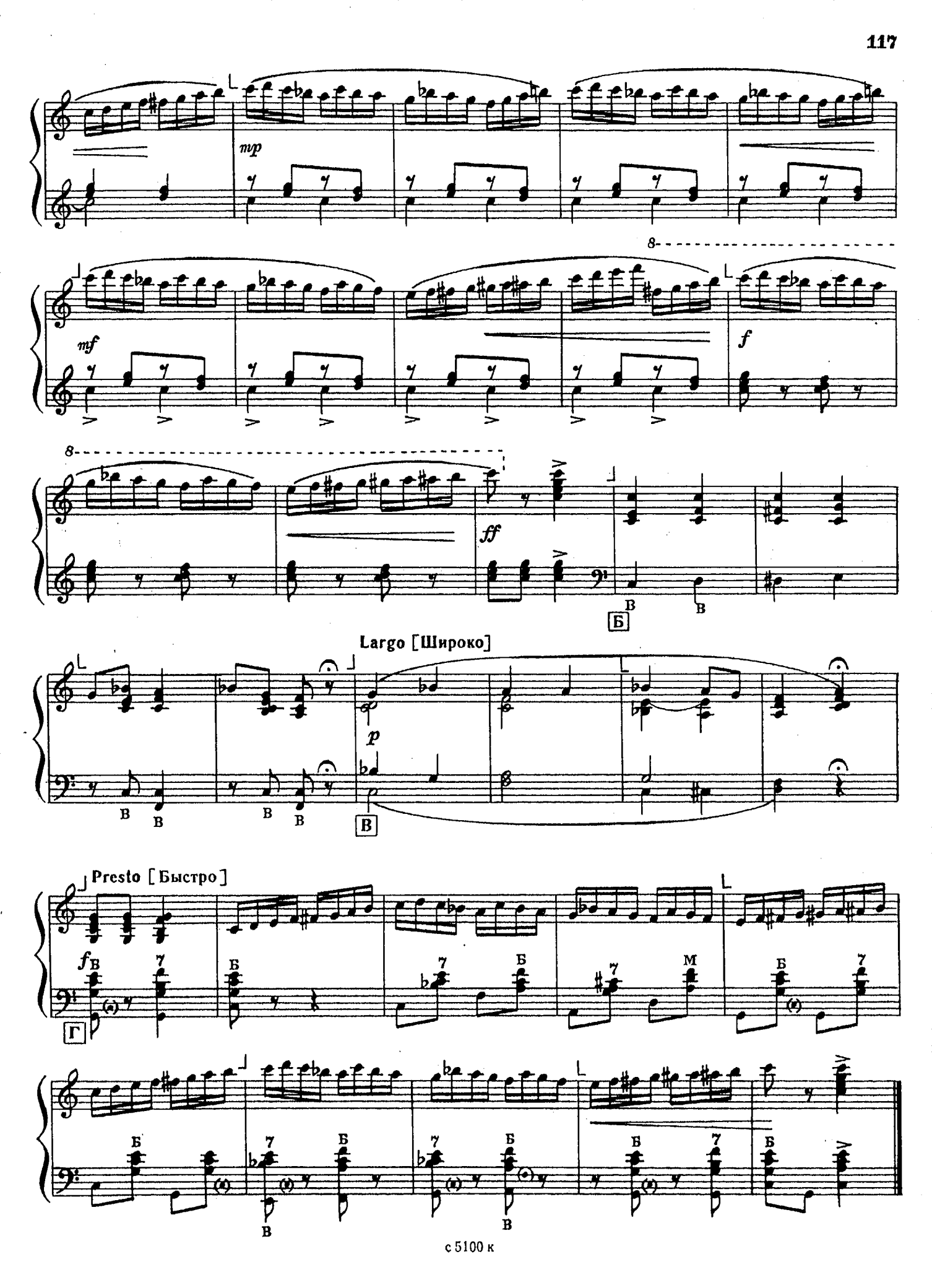
с 5100 к


marcato
mf
staccato
f
Г



с 5100 к


sfz
p
p
cresc.
accel.
sub. p
f
f
Allegro [Скоро]
f
p
B


mp
mf
f
ff
Largo [Широко]
p
Presto [Быстро]
f

III. ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУССКИХ, СОВЕТСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

ГОТОВЫЙ БАЯН

117. ХОРОВОД
из оперы „Снегурочка"

Andante [Спокойно]

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

118. ЭХО

Moderato [Умеренно]

Ю. ШИШАКОВ

119. ПОЗДНО ВЕЧЕРОМ СИДЕЛА

Хор из оперы „Хованщина“

М. МУСОРГСКИЙ

Allegro scherzando [Быстро, шутливо]

p *mf* *p*

1. 2.

120. ПЕСНЯ ЯМЩИКА

А. ГУРИЛЕВ

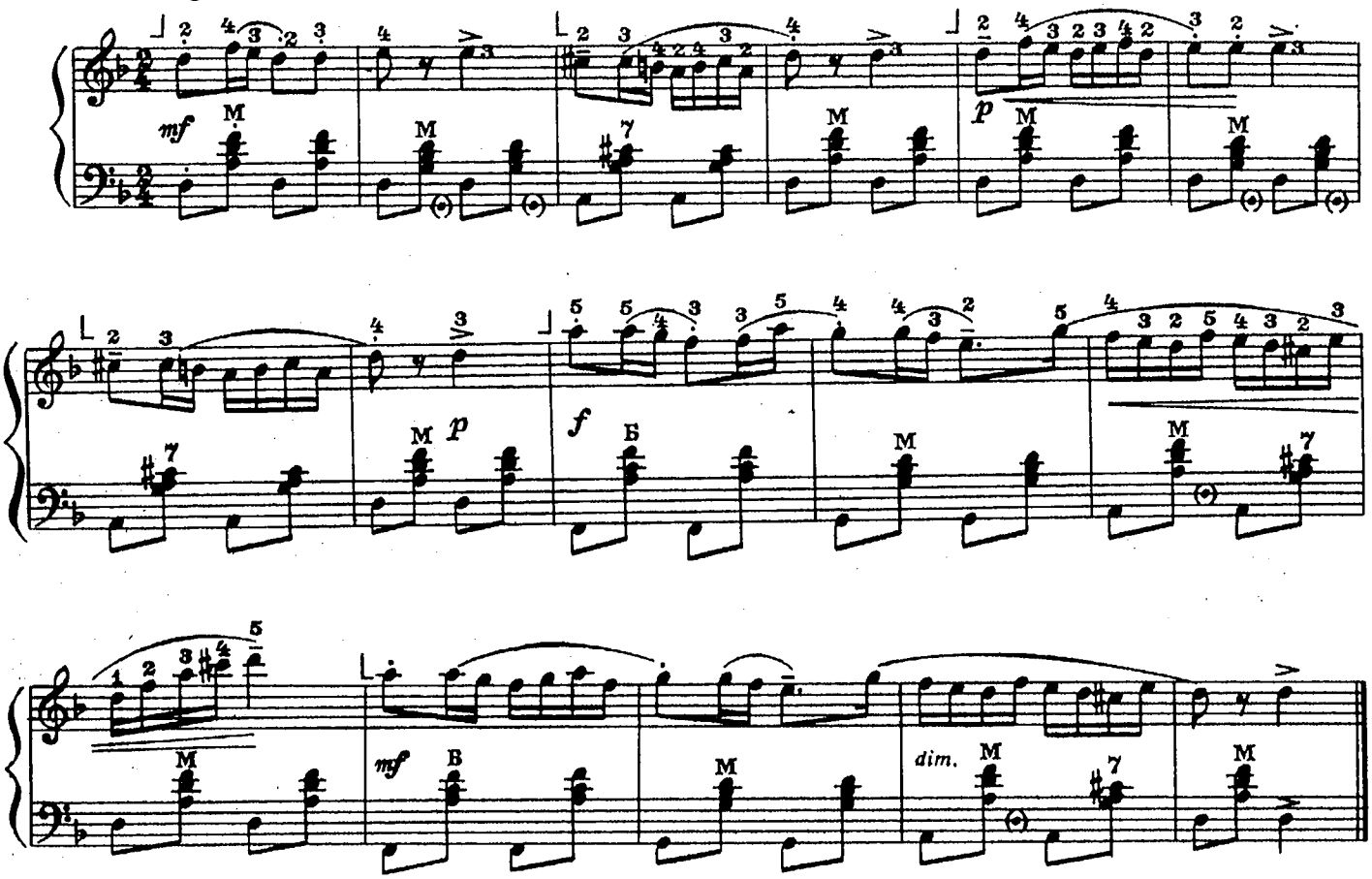
Allegretto [Оживленно]

f *p*

121. ПОЛЬКА

М. ГЛИНКА

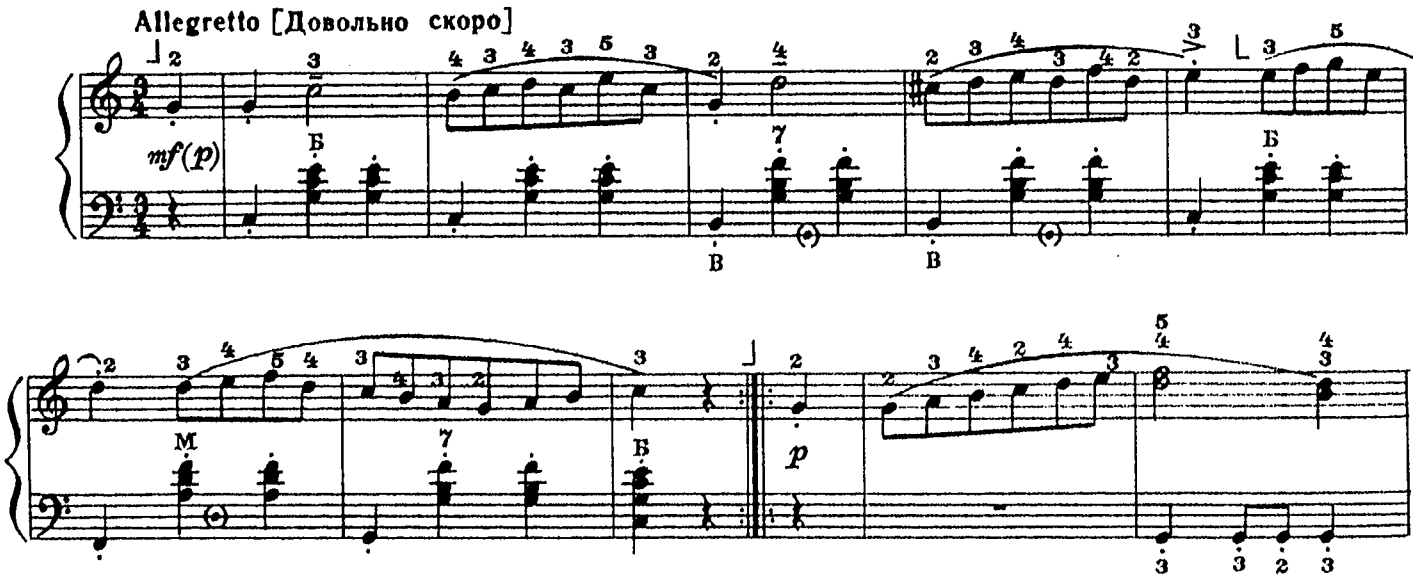
Allegretto [Довольно скоро]

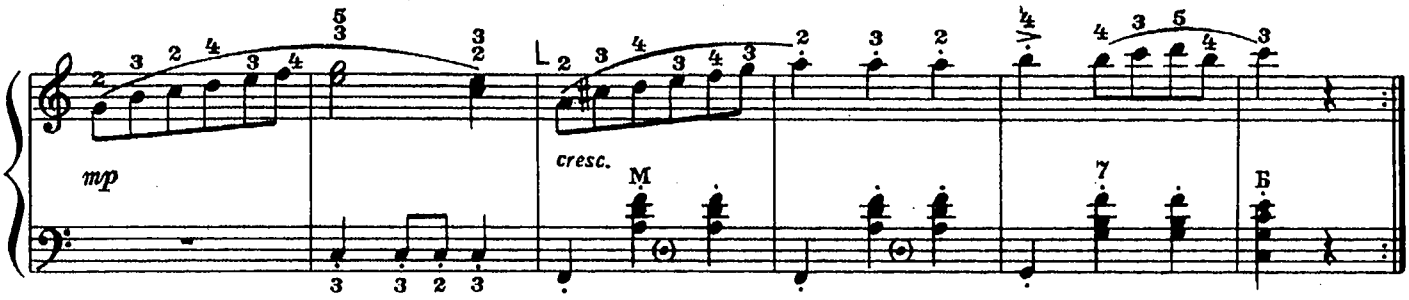


122. ТАНЕЦ

Л. БЕТХОВЕН

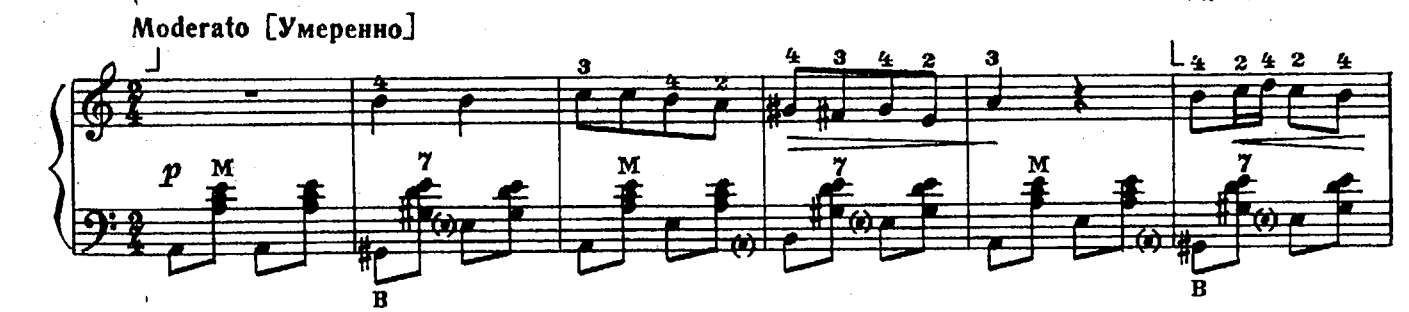
Allegretto [Довольно скоро]

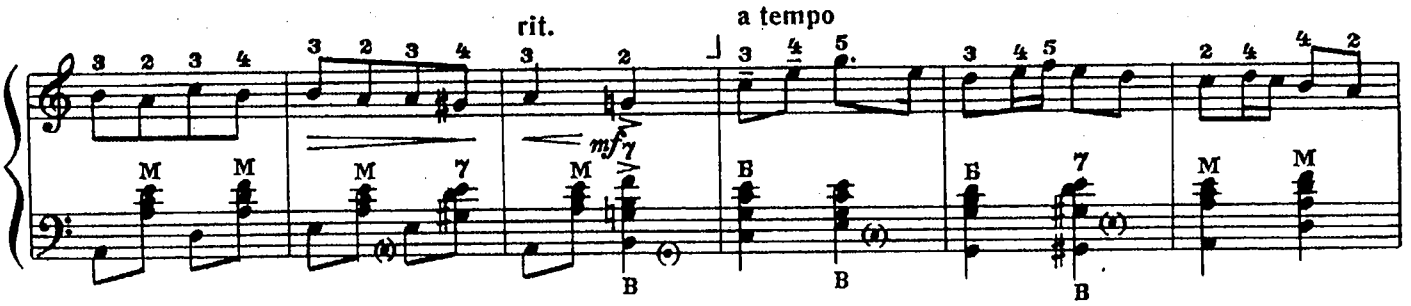


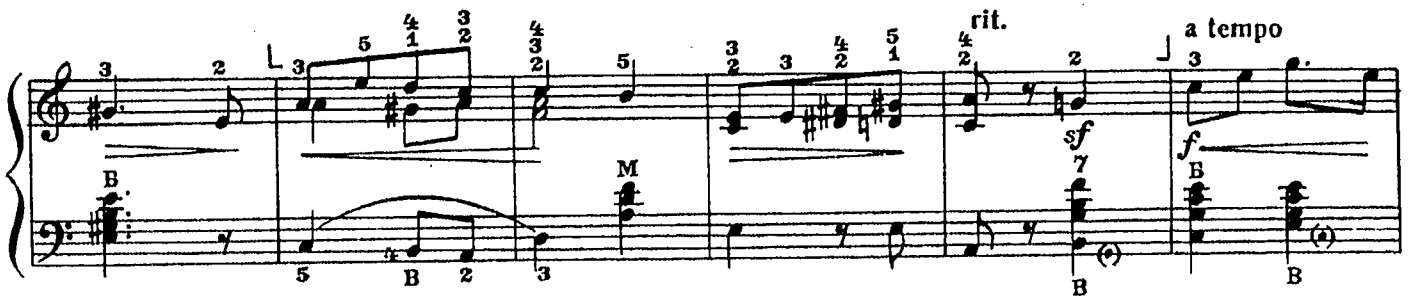


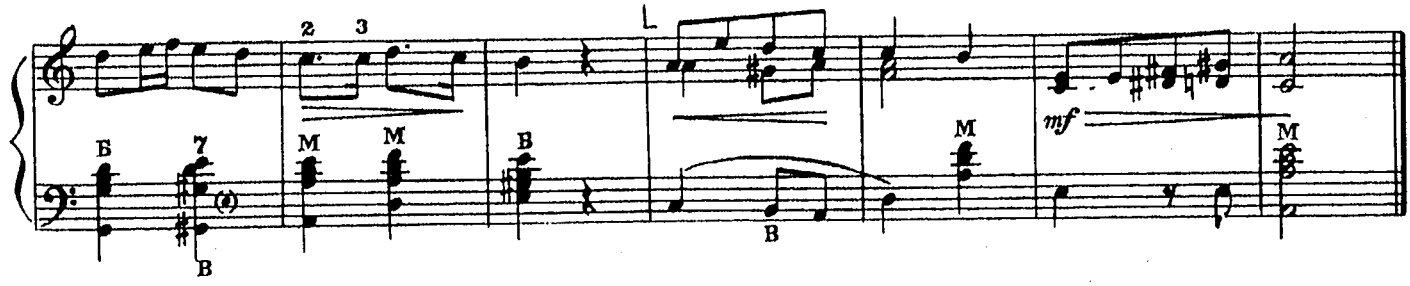
123. ВДОЛЬ ПО УЛИЦЕ МЕТЕЛИЦА МЕТЕТ

А. ВАРЛАМОВ





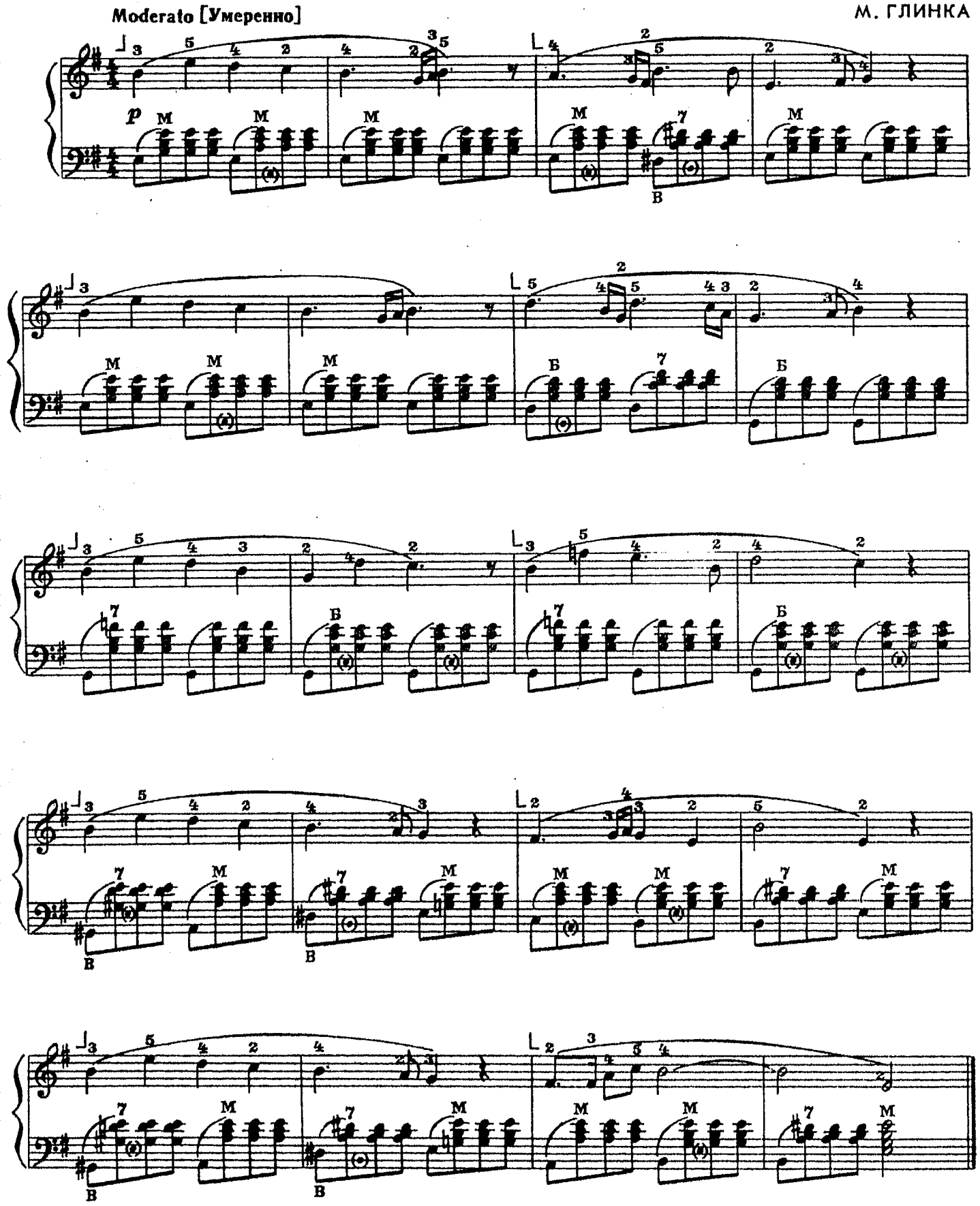




124. ЖАВОРОНОК

Moderato [Умеренно]

М. ГЛИНКА



125. ВЕСЕЛАЯ ПЕСНЯ

А. ГЕДИКЕ

Allegretto [Довольно подвижно]

mf

p

126. ХОДИТ ВЕТЕР У ВОРОТ

М. ГЛИНКА

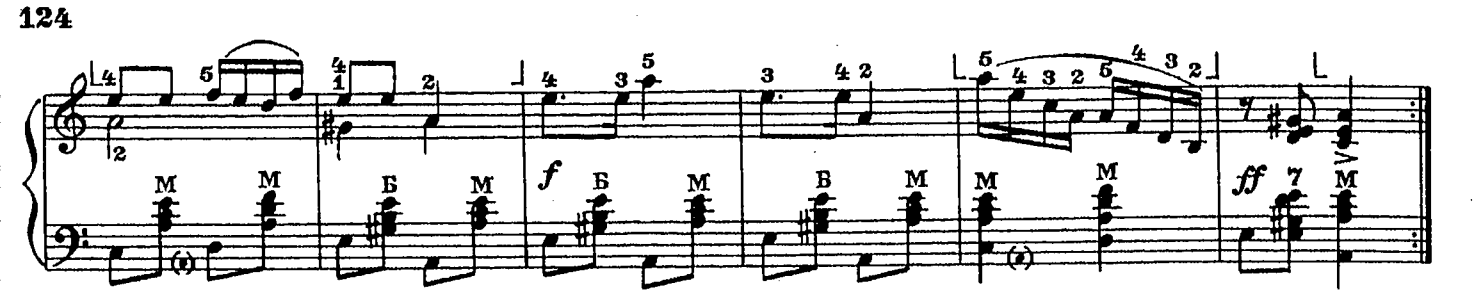
Allegretto [Оживленно]

f

mp

mf

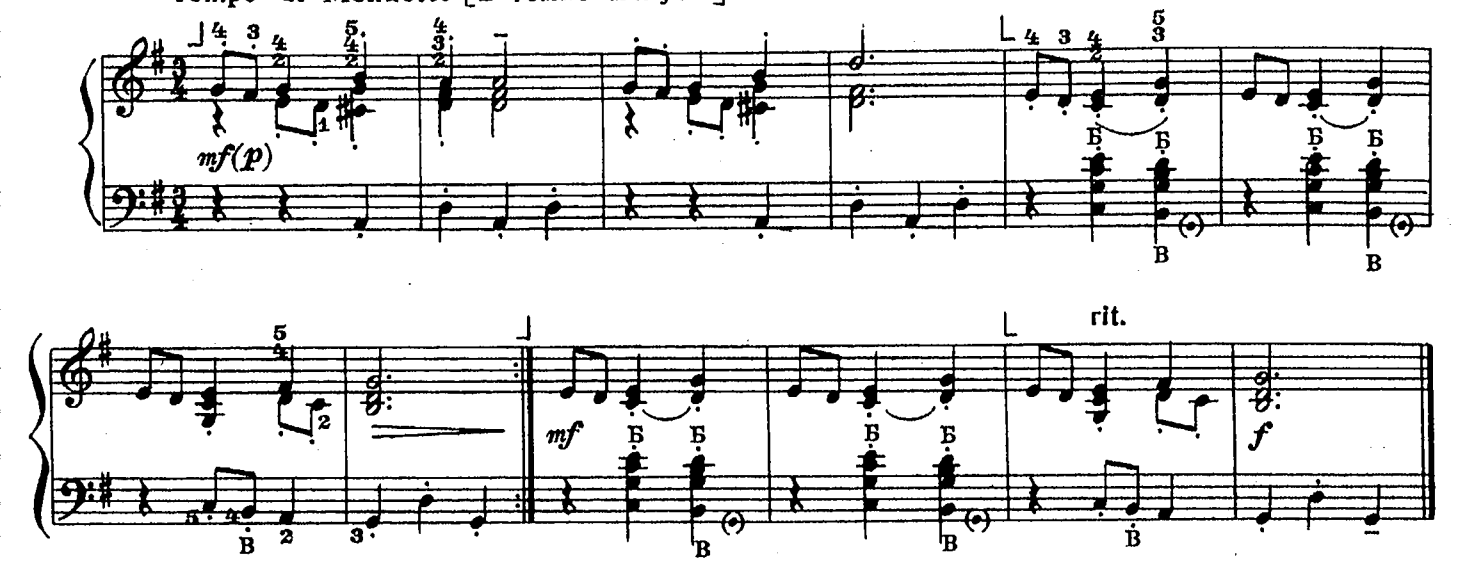
p



127. МЕНУЭТ

Э. ГРИГ

Tempo di Menuetto [В темпе менуэта]

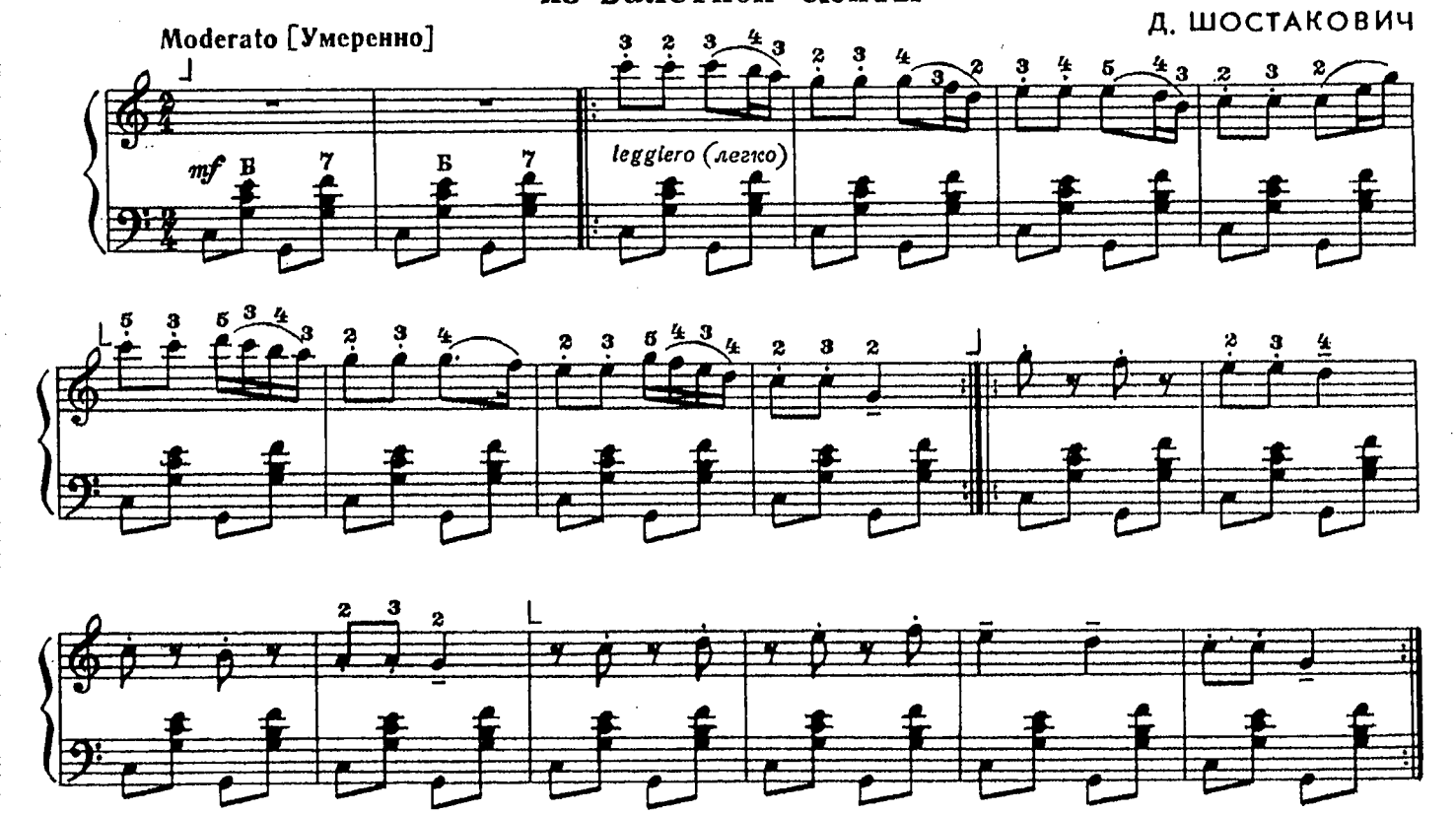


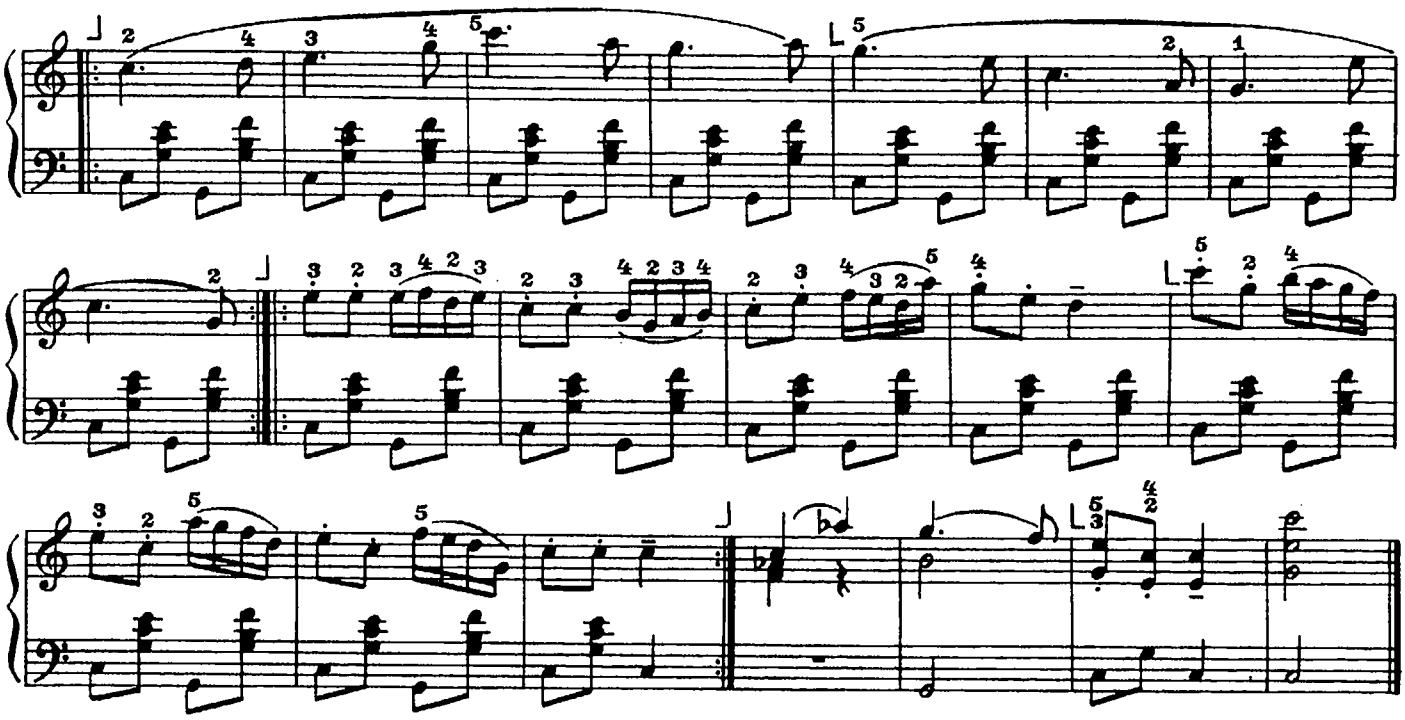
128. ТАНЕЦ

из Балетной сюиты

Д. ШОСТАКОВИЧ

Moderato [Умеренно]

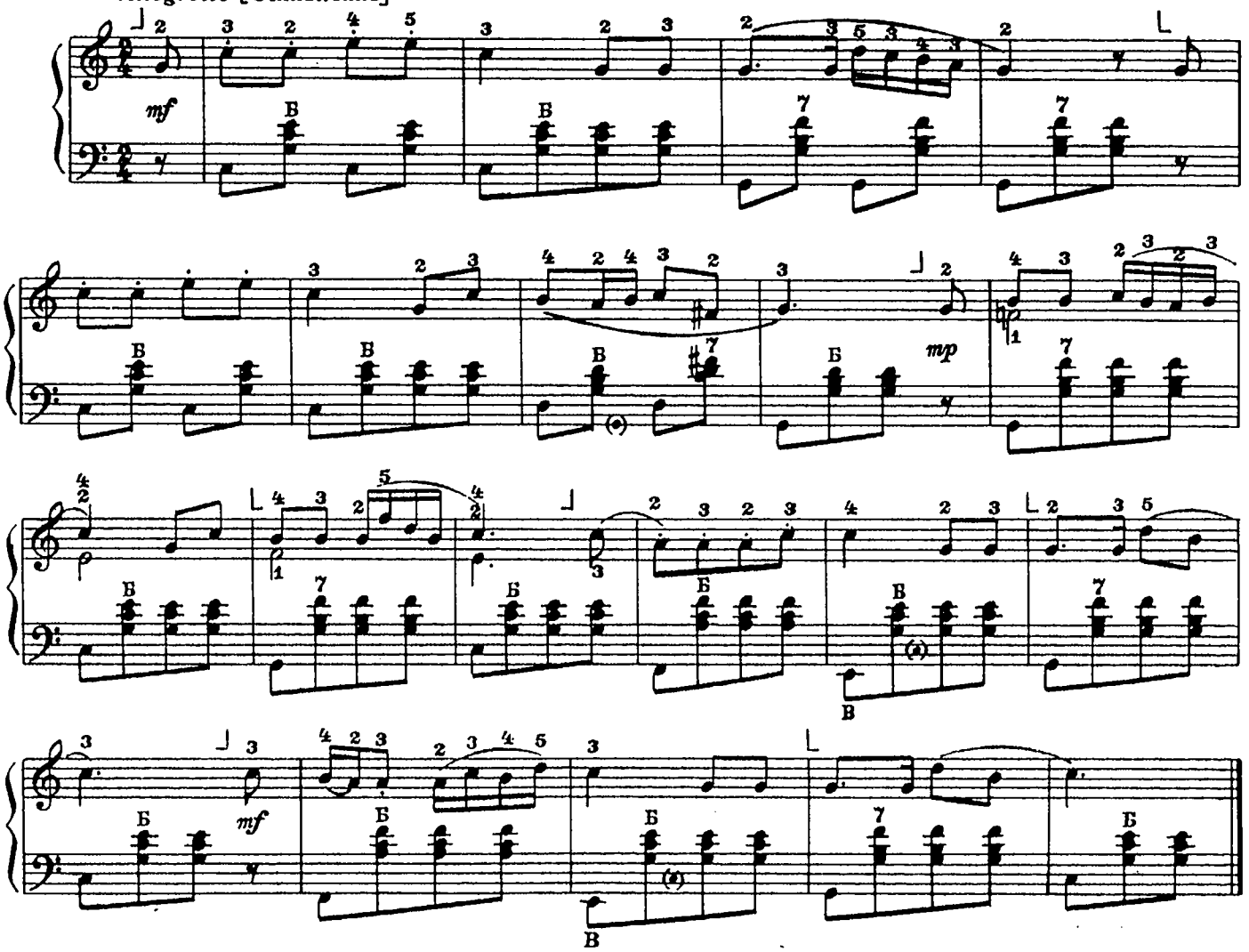




129. ФОРЕЛЬ

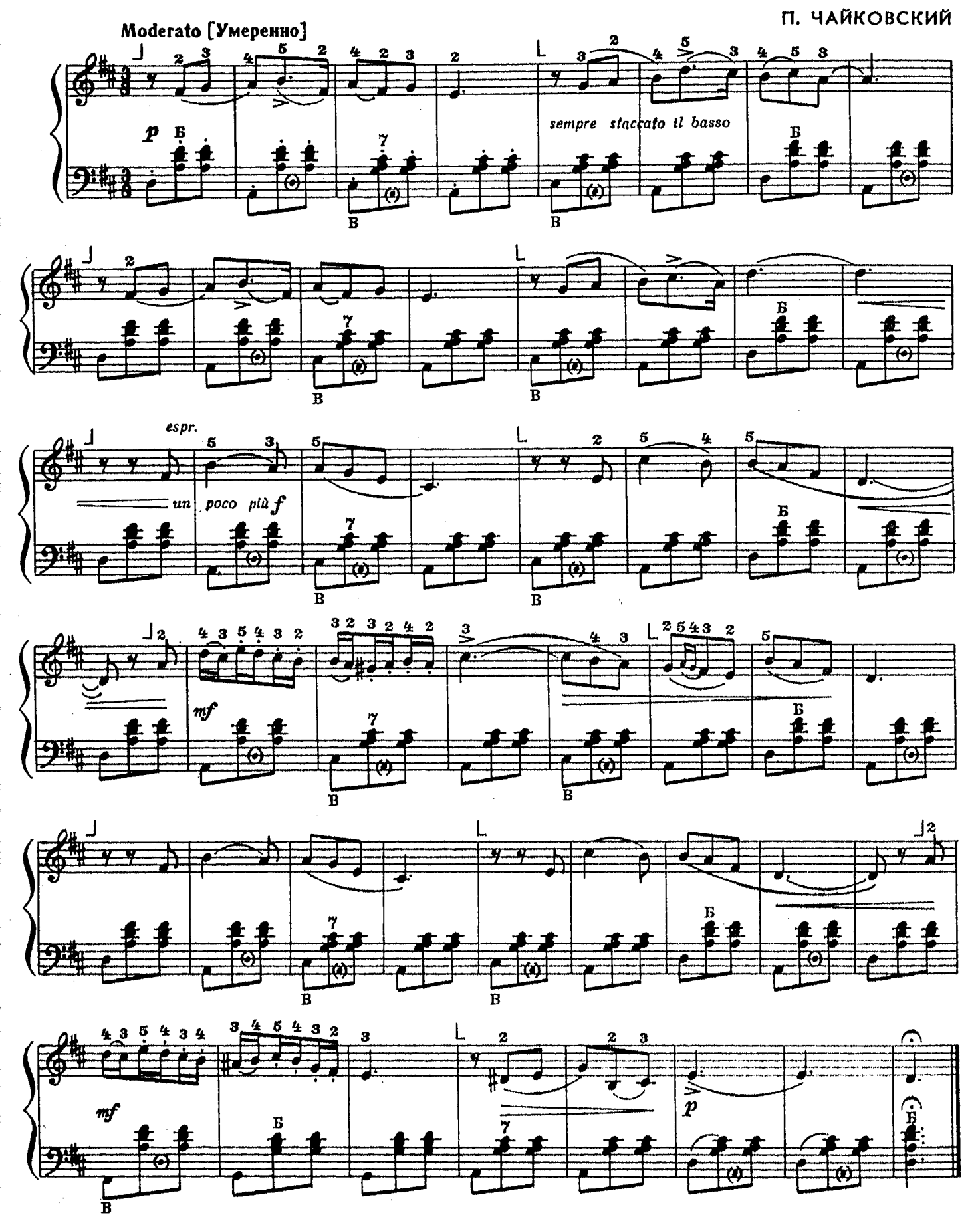
Allegretto [Оживленно]

Ф. ШУБЕРТ



130. ИТАЛЬЯНСКАЯ ПЕСЕНКА

П. ЧАЙКОВСКИЙ

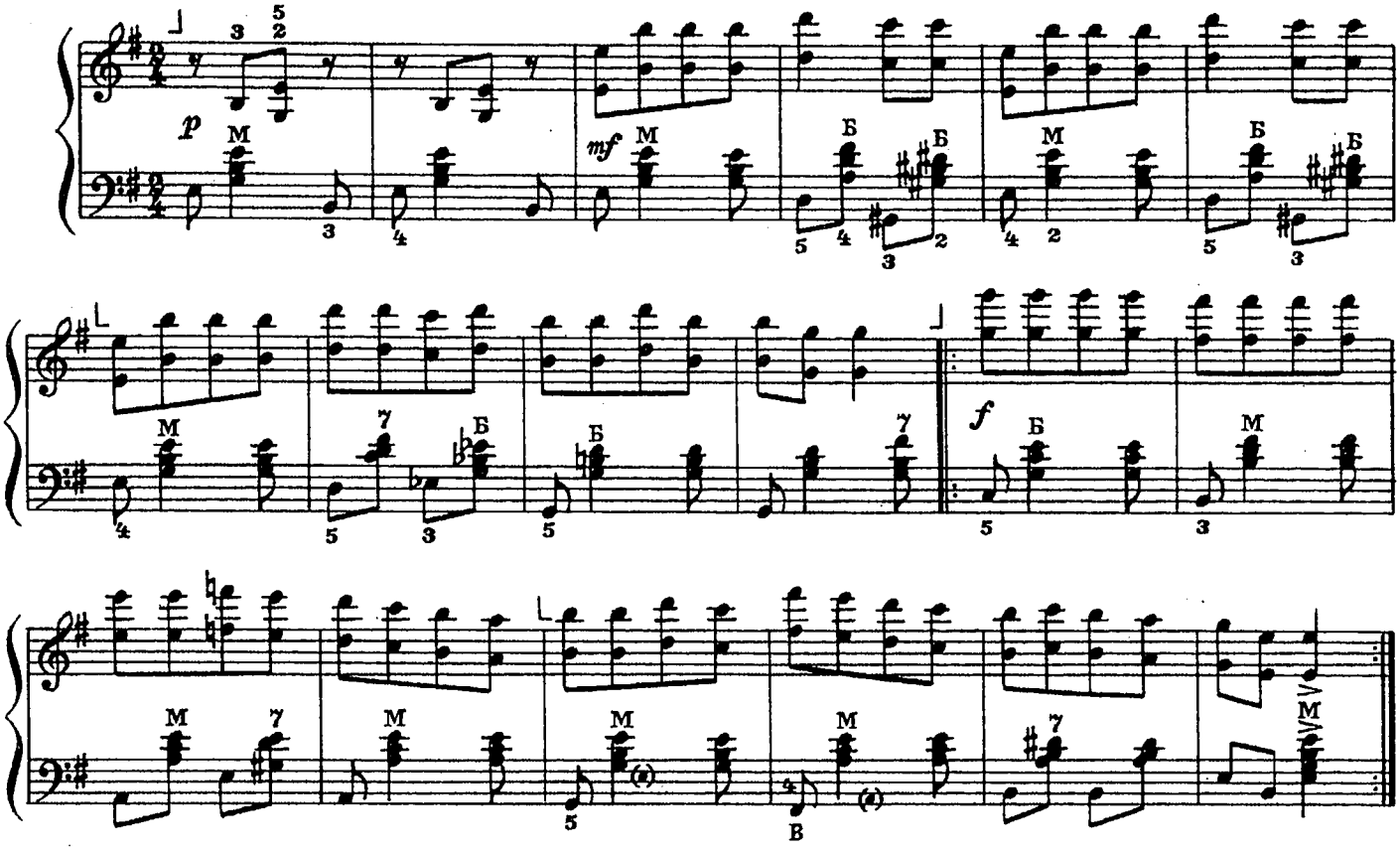


с 5100 к

131. ТОККАТИНА

Т. ХРЕННИКОВ

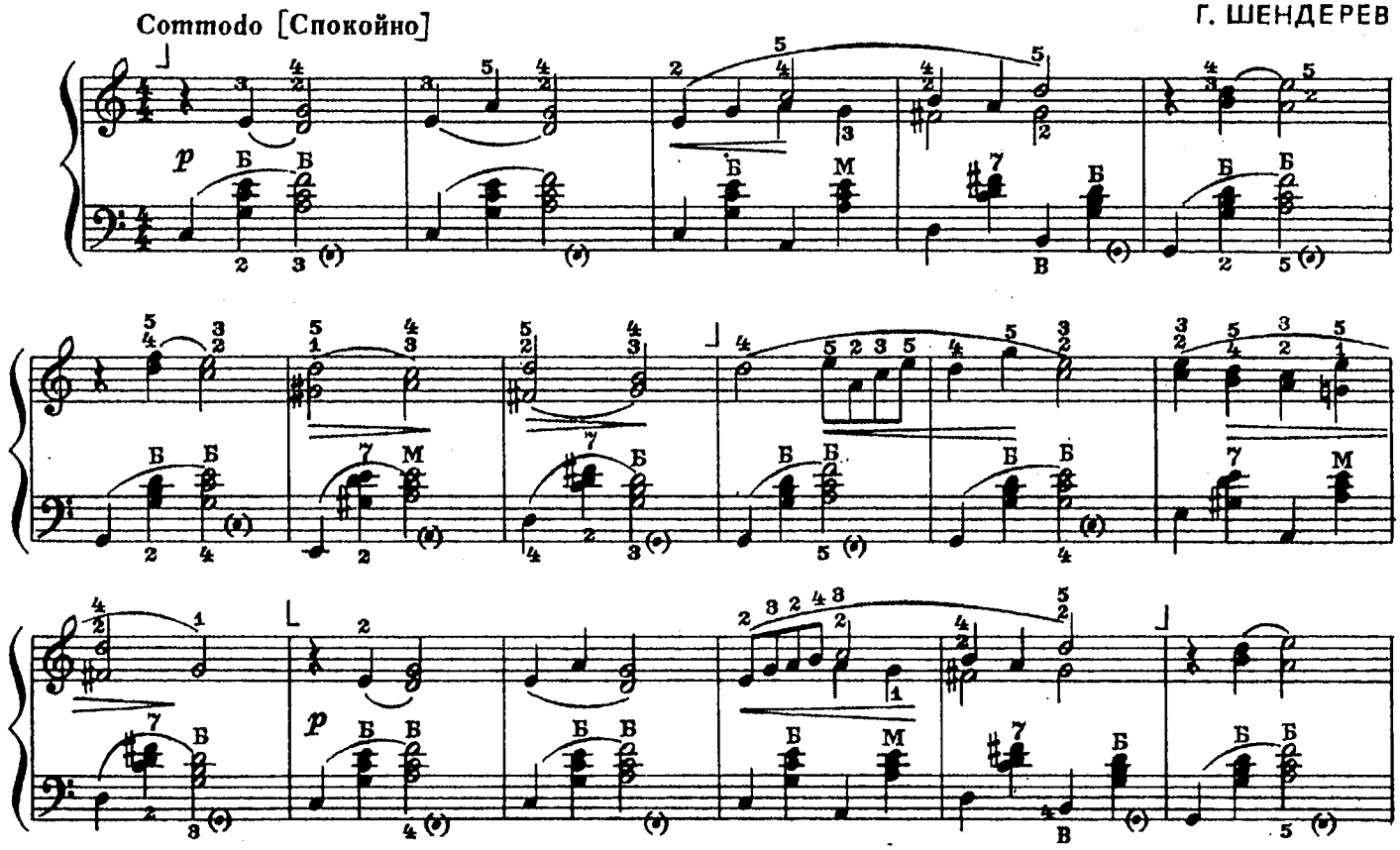
Allegro non troppo [Не слишком быстро]

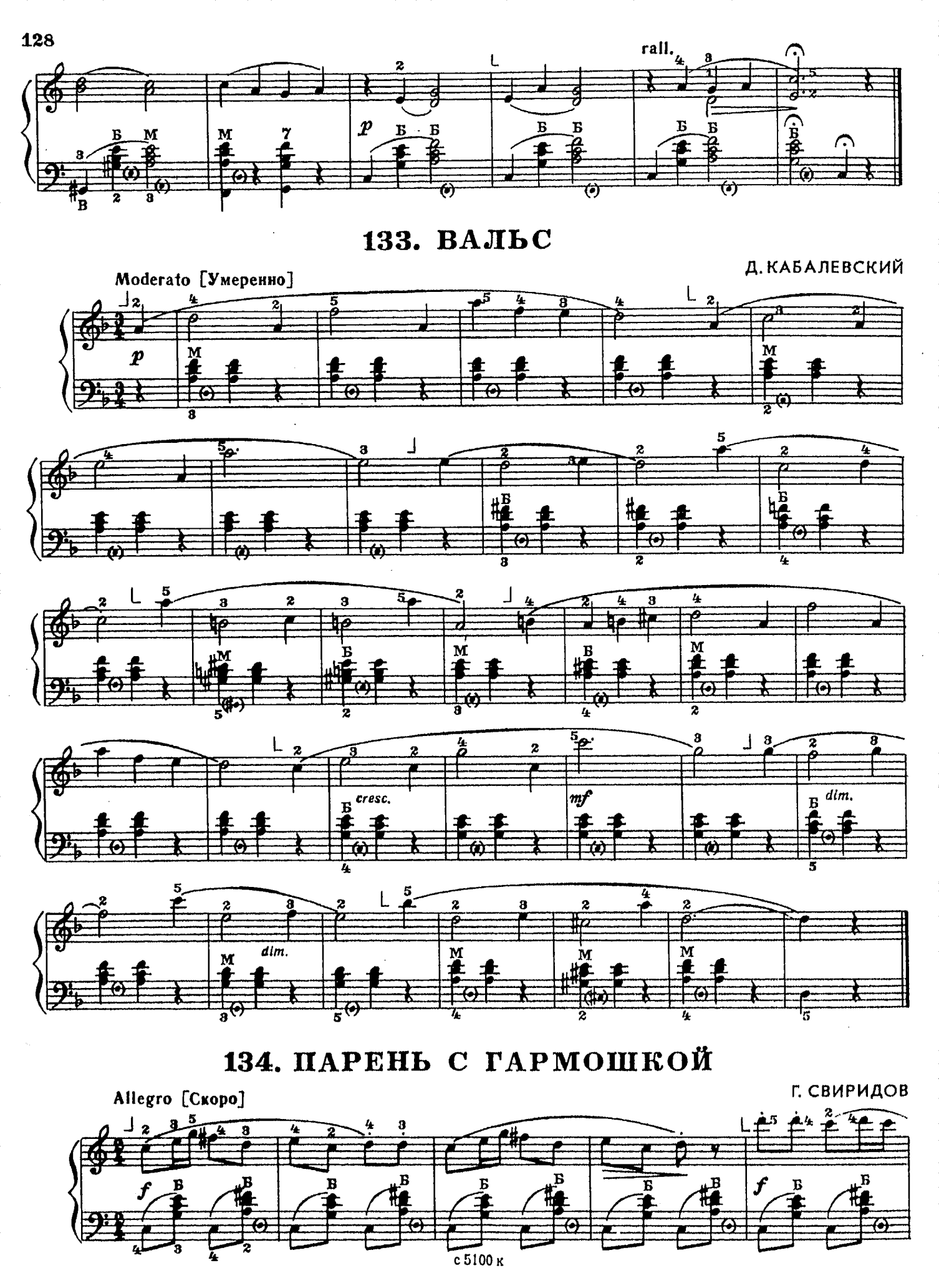


132. КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Г. ШЕНДЕРЕВ

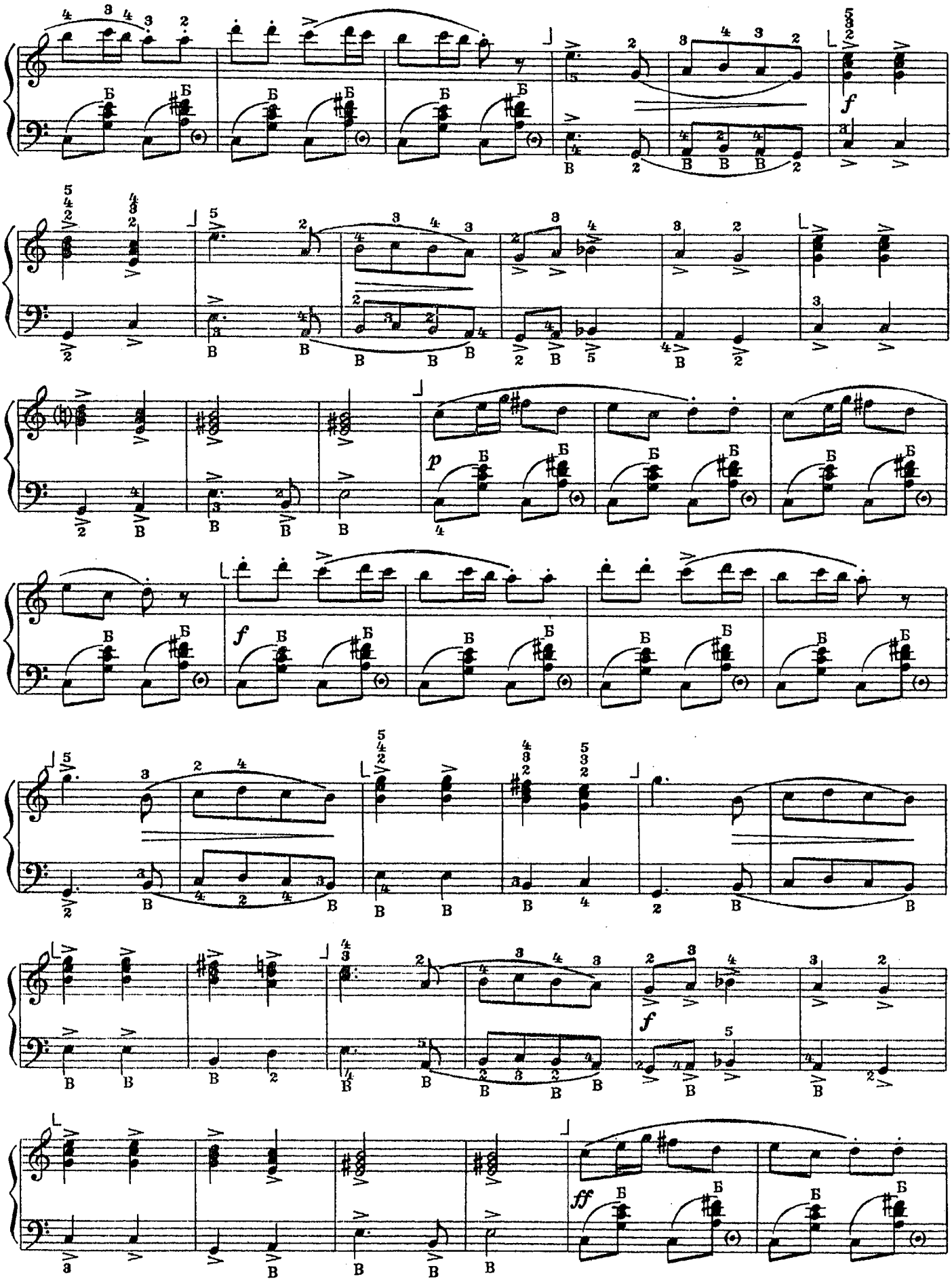
Commodo [Спокойно]



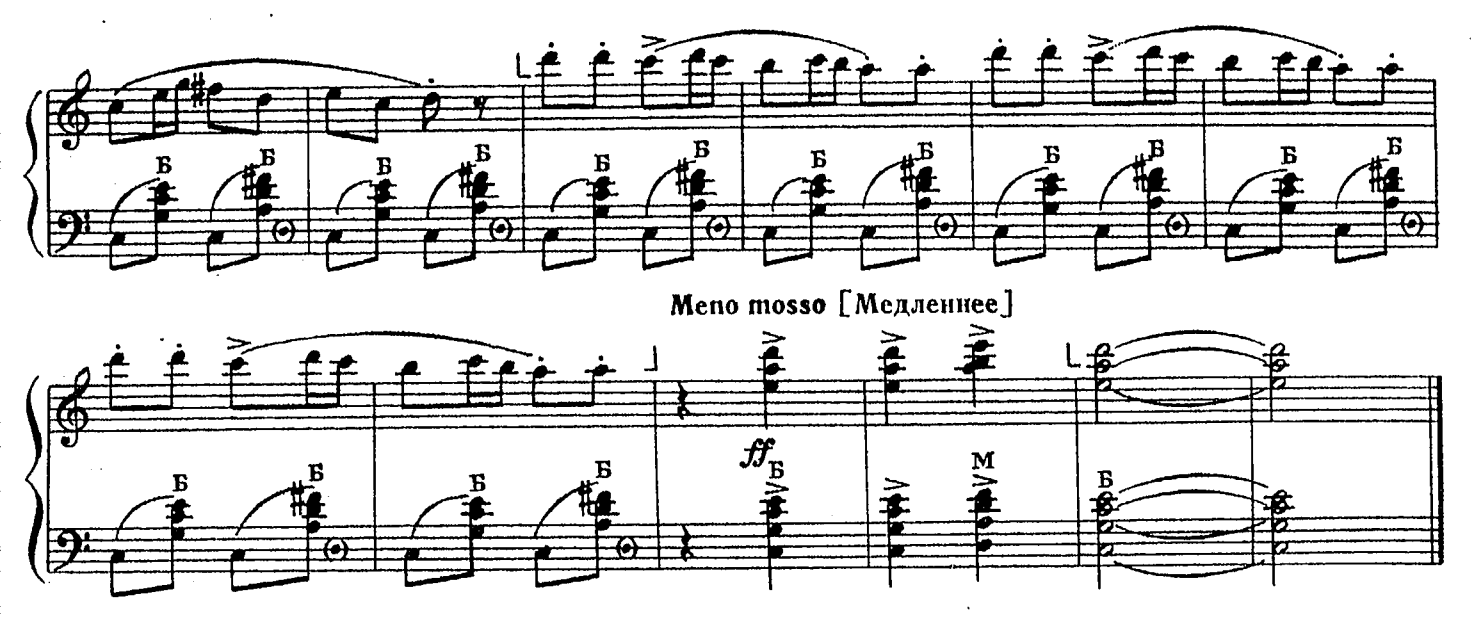


133. ВАЛЬС

134. ПАРЕНЬ С ГАРМОШКОЙ



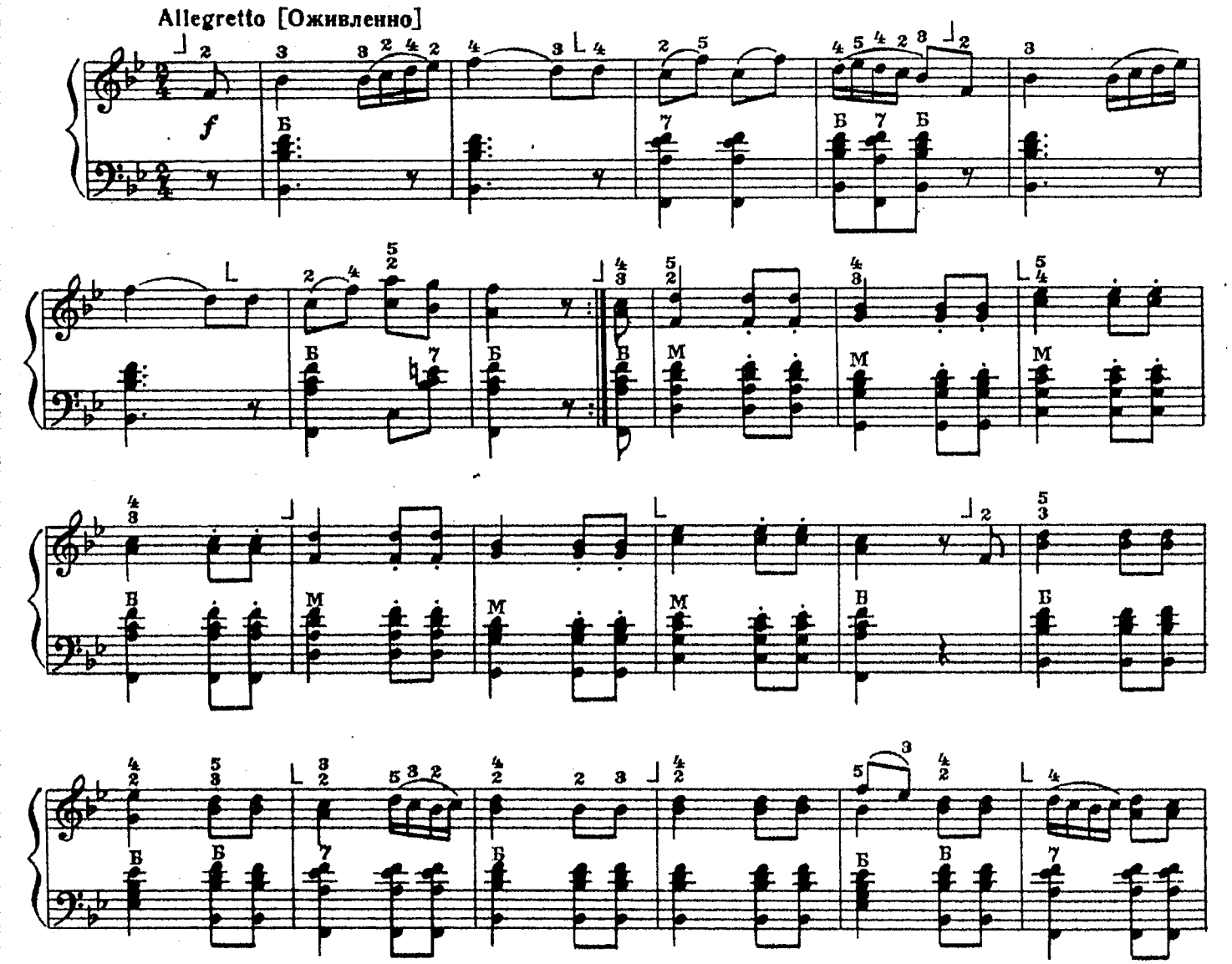
с 5100 к

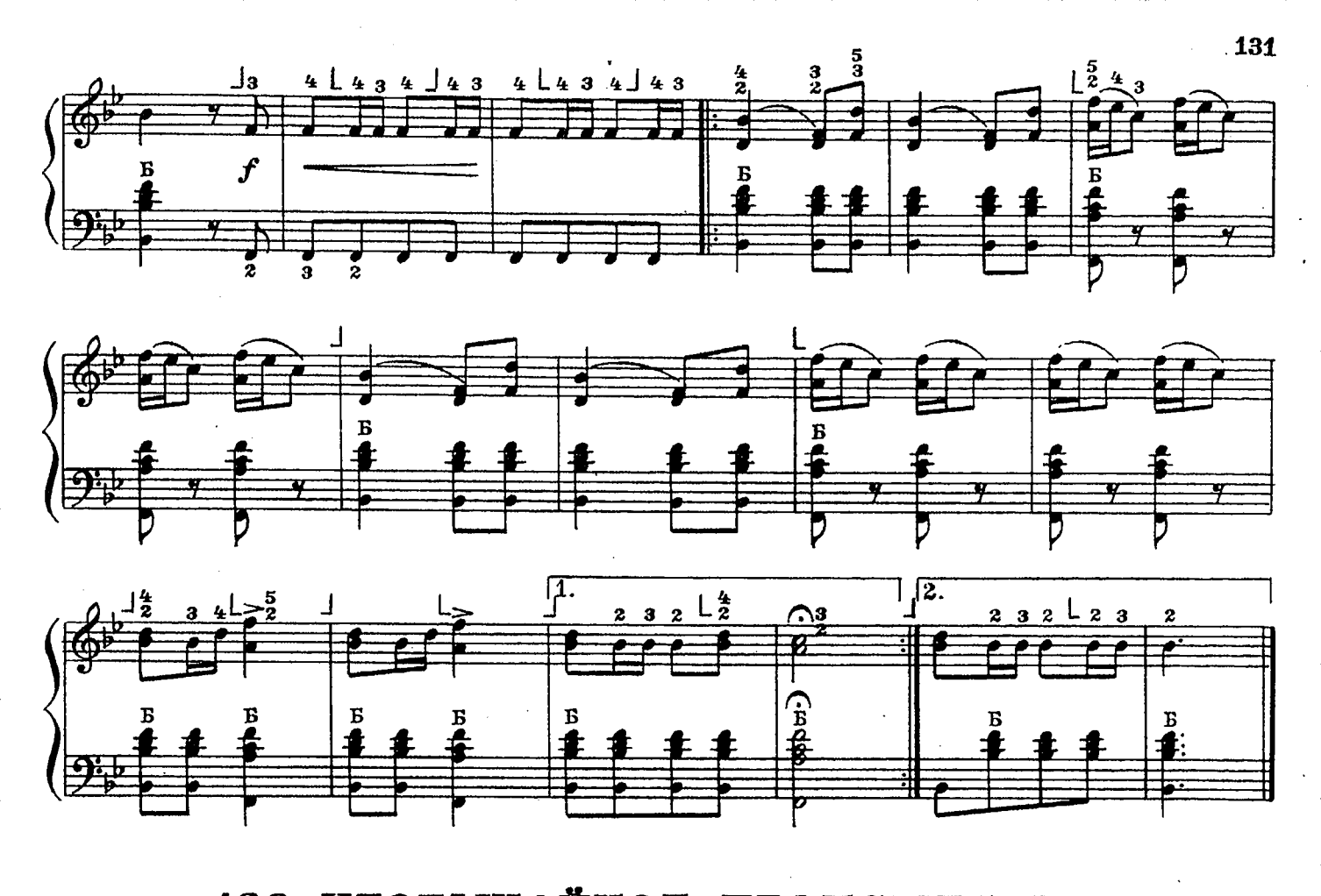


135. ХОР ОХОТНИКОВ

из оперы „Волшебный стрелок“

К. ВЕБЕР

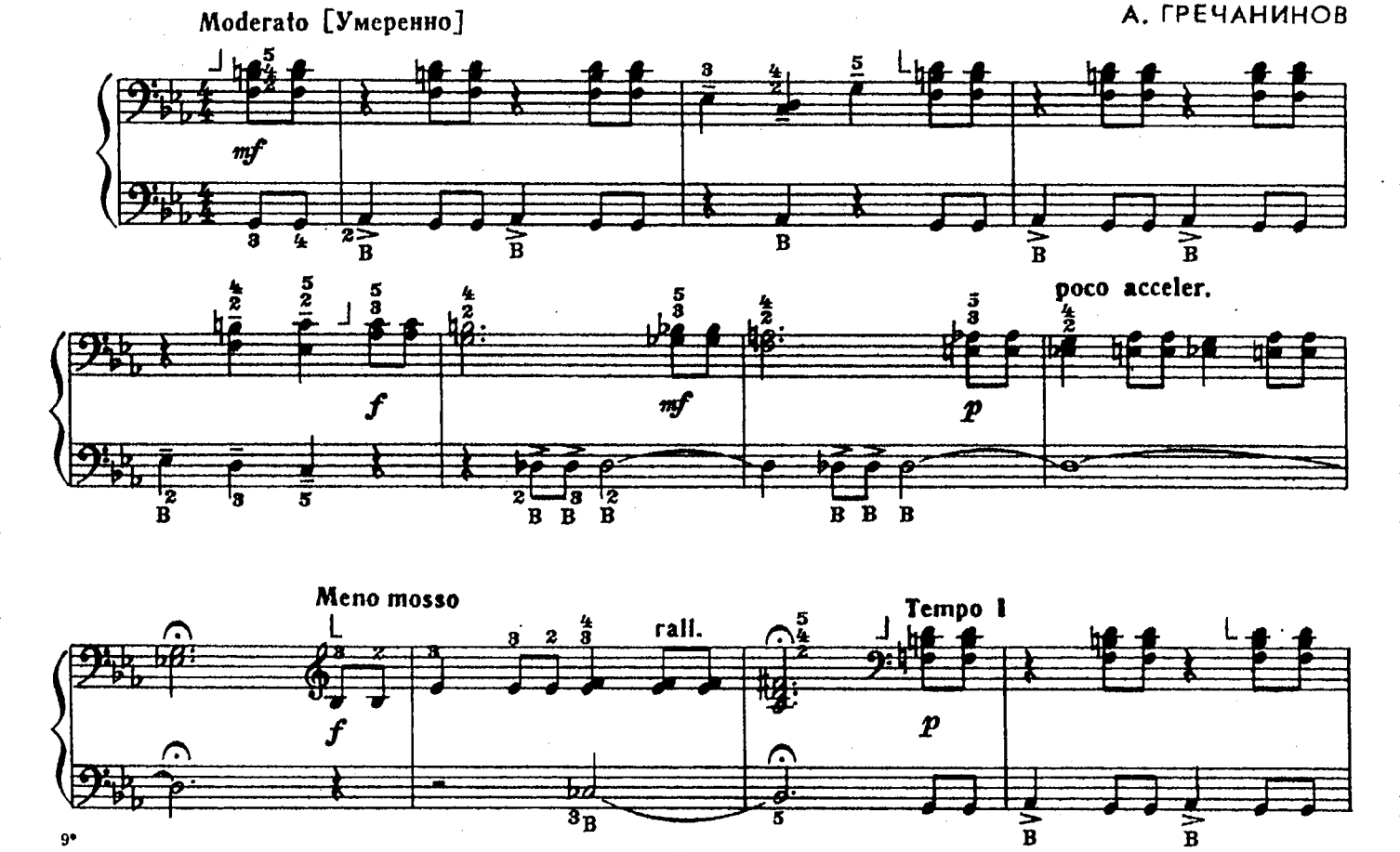




136. НЕОБЫЧАЙНОЕ ПРОИСШЕСТВИЕ

Moderato [Умеренно]

А. ГРЕЧАНИНОВ



с 5100 к

poco acceler.

Meno mosso

Tempo I

rall.

137. ОЗОРНЫЕ МАЛЬЧИШКИ

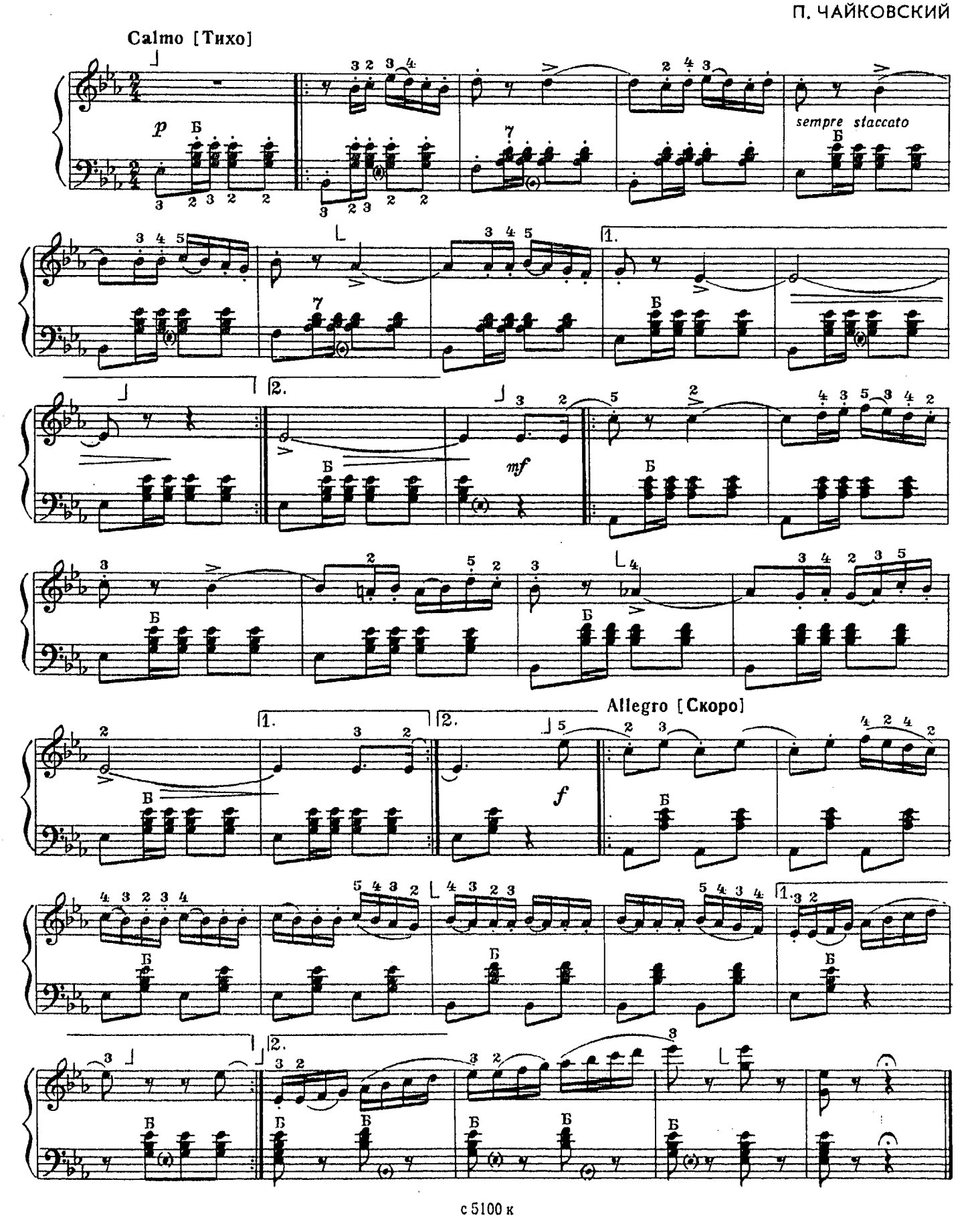
из сюиты „Алые паруса“

К. МЯСКОВ

Allegro moderato acuto [Умеренно скоро, остро]

138. НЕАПОЛИТАНСКАЯ ПЕСЕНКА

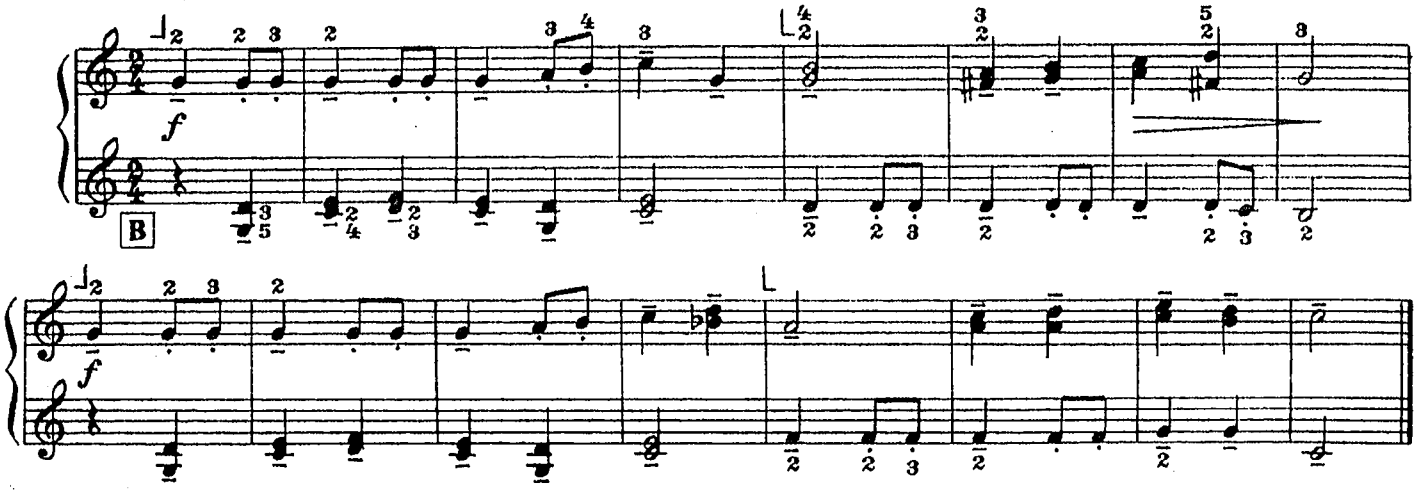
П. ЧАЙКОВСКИЙ



139. ПИОНЕРСКИЙ МАРШ

М. МАГИДЕНКО

Tempo di marcia [Темп марша]

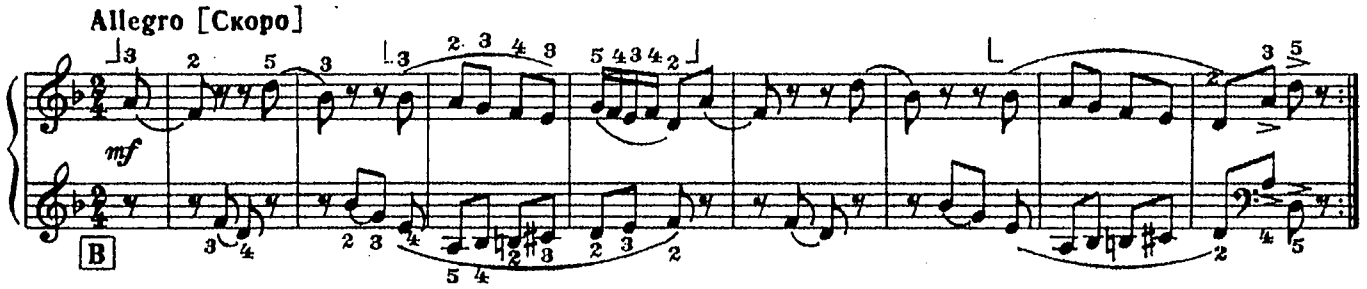


140. ДВЕ ПЬЕСЫ

I. Полька

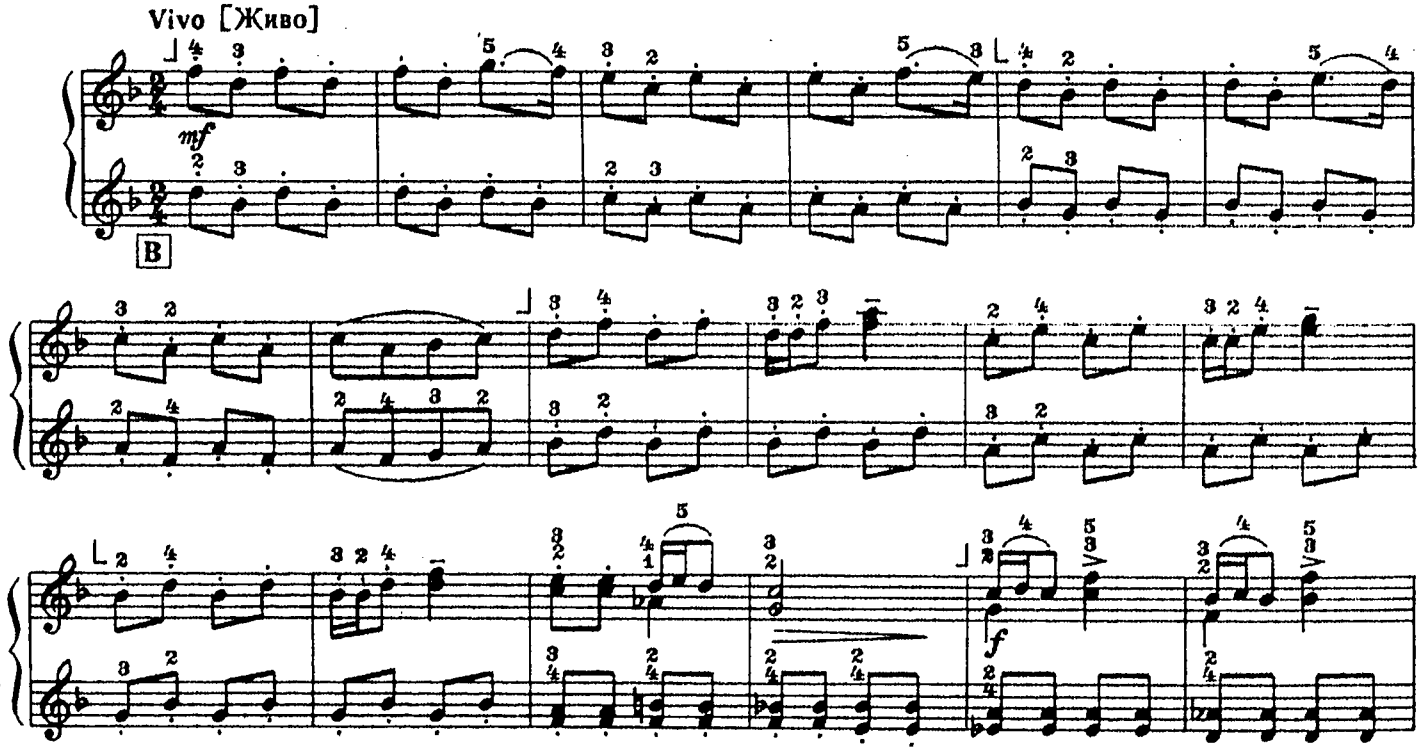
В. ВЛАСОВ

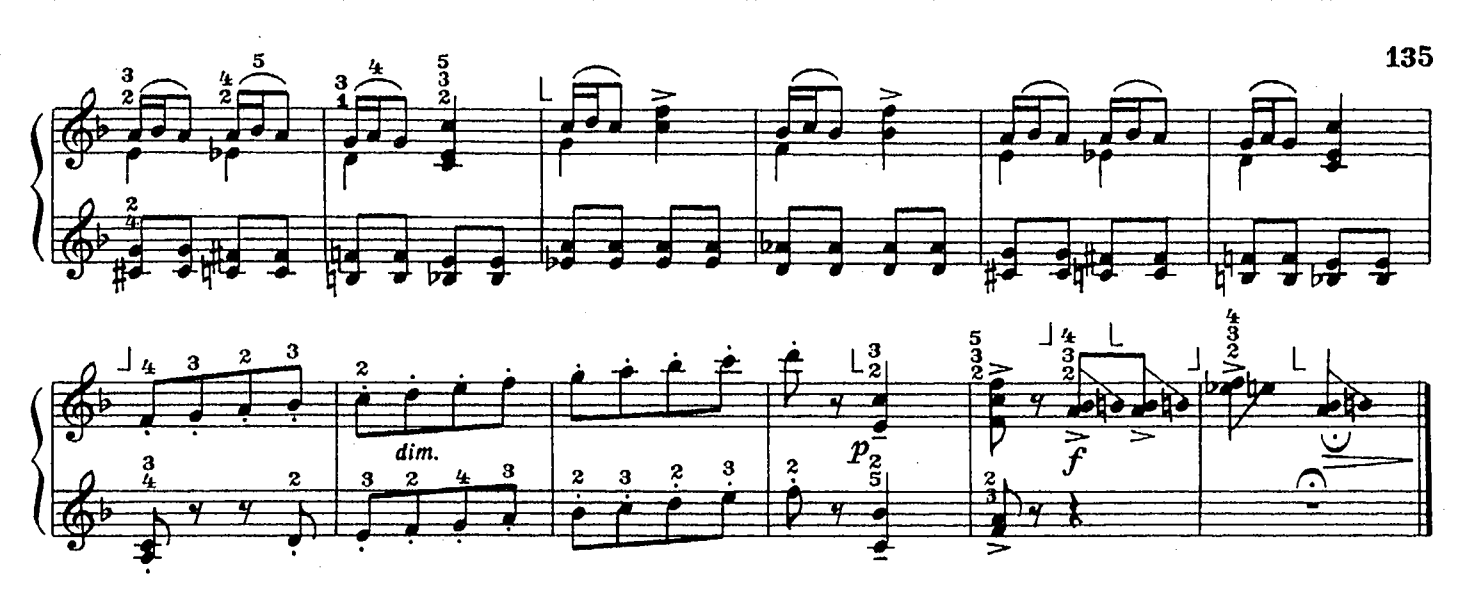
Allegro [Скоро]



II. Курочка ряба

Vivo [Живо]

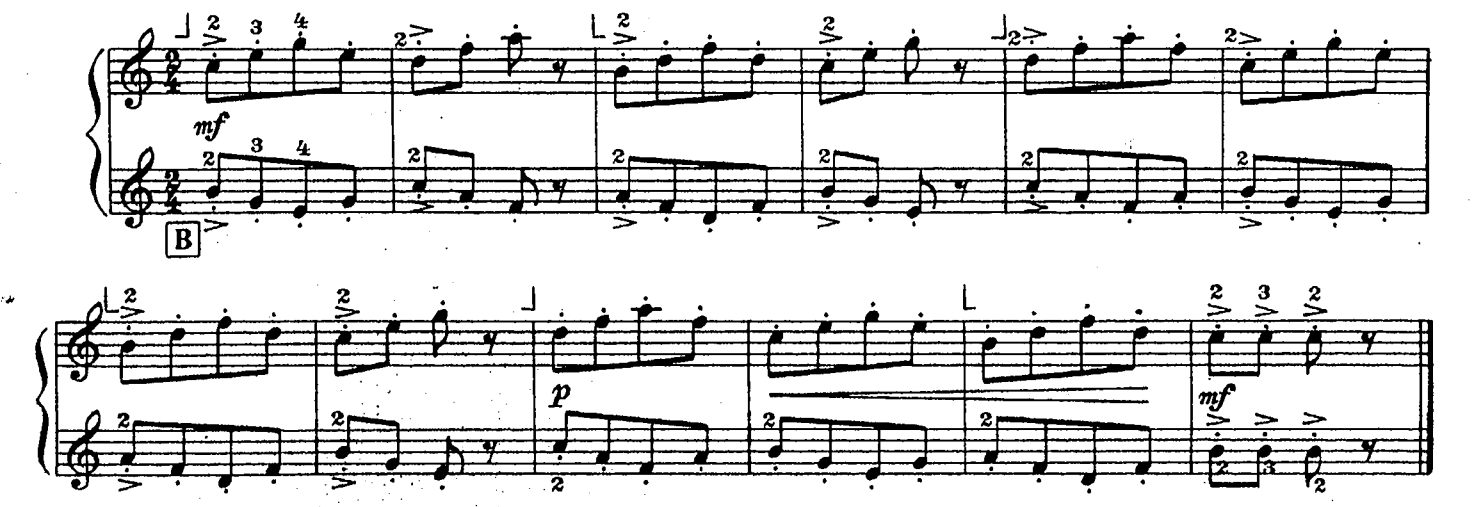




141. ЕЖИК

Andantino [Неторопливо]

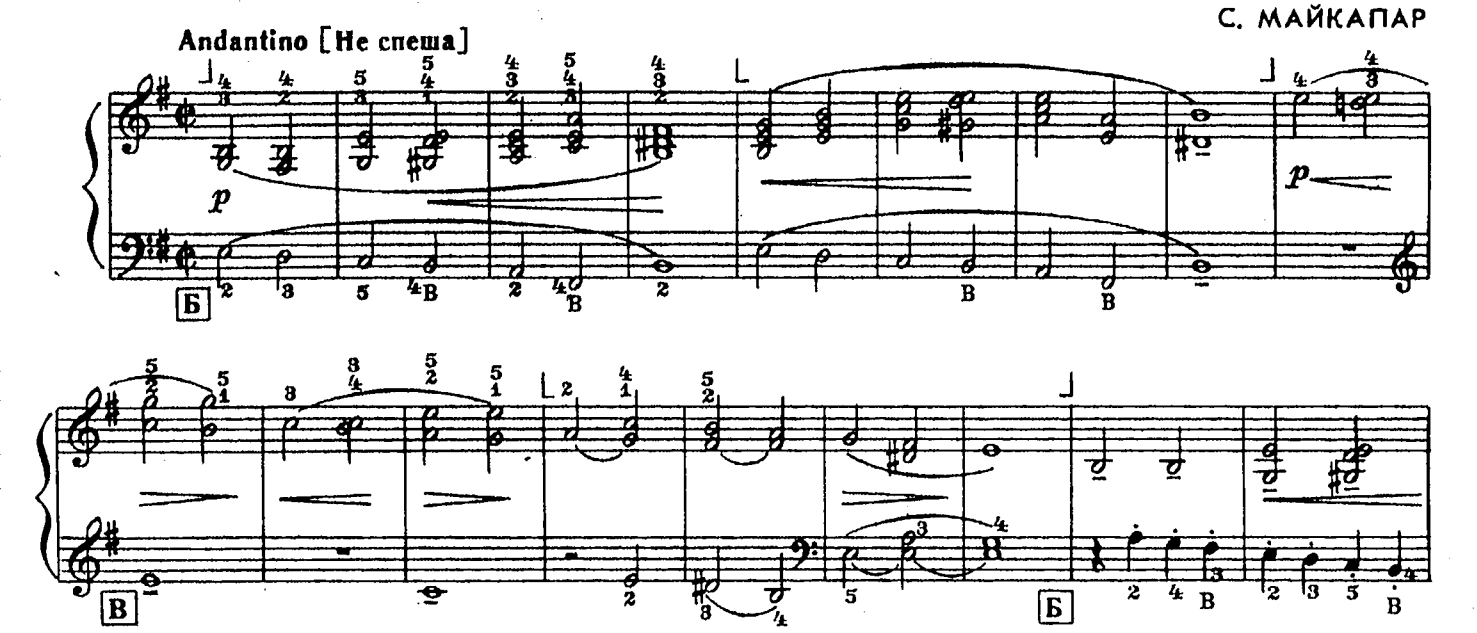
Д. КАБАЛЕВСКИЙ

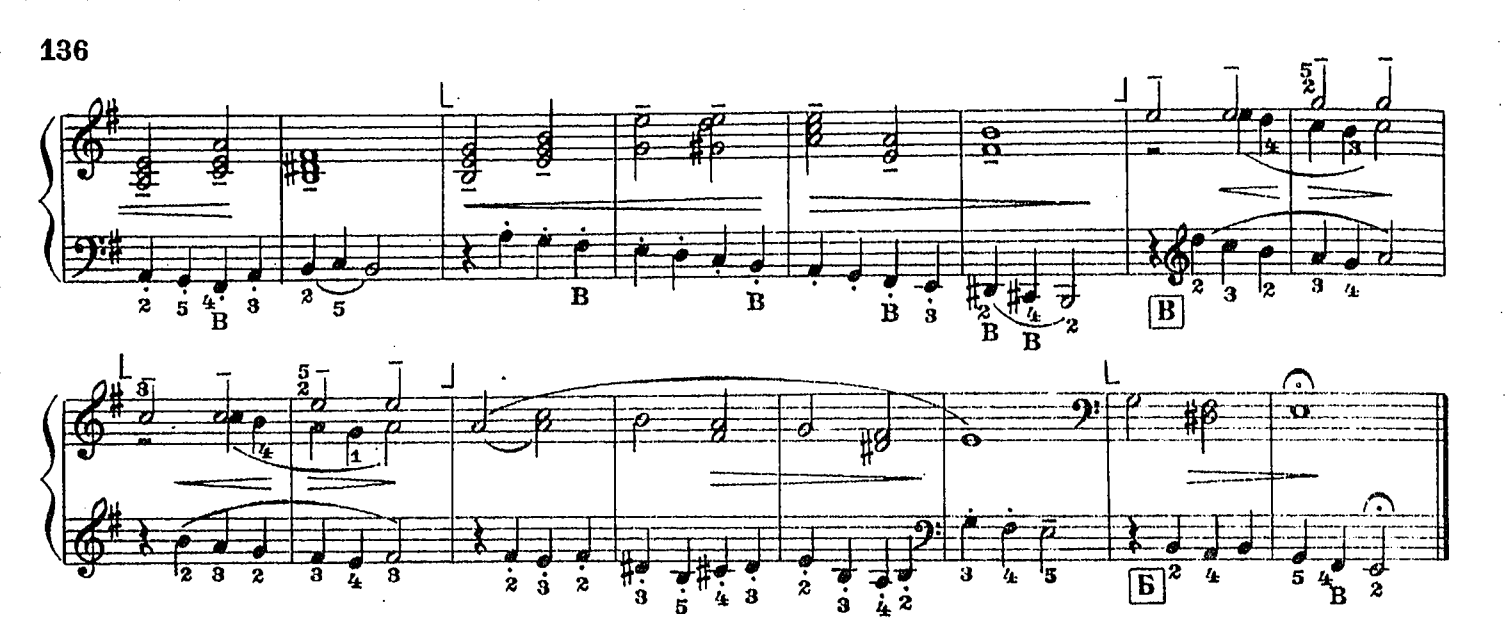


142. ОСЕНЬЮ

Andantino [Не спеша]

С. МАЙКАПАР

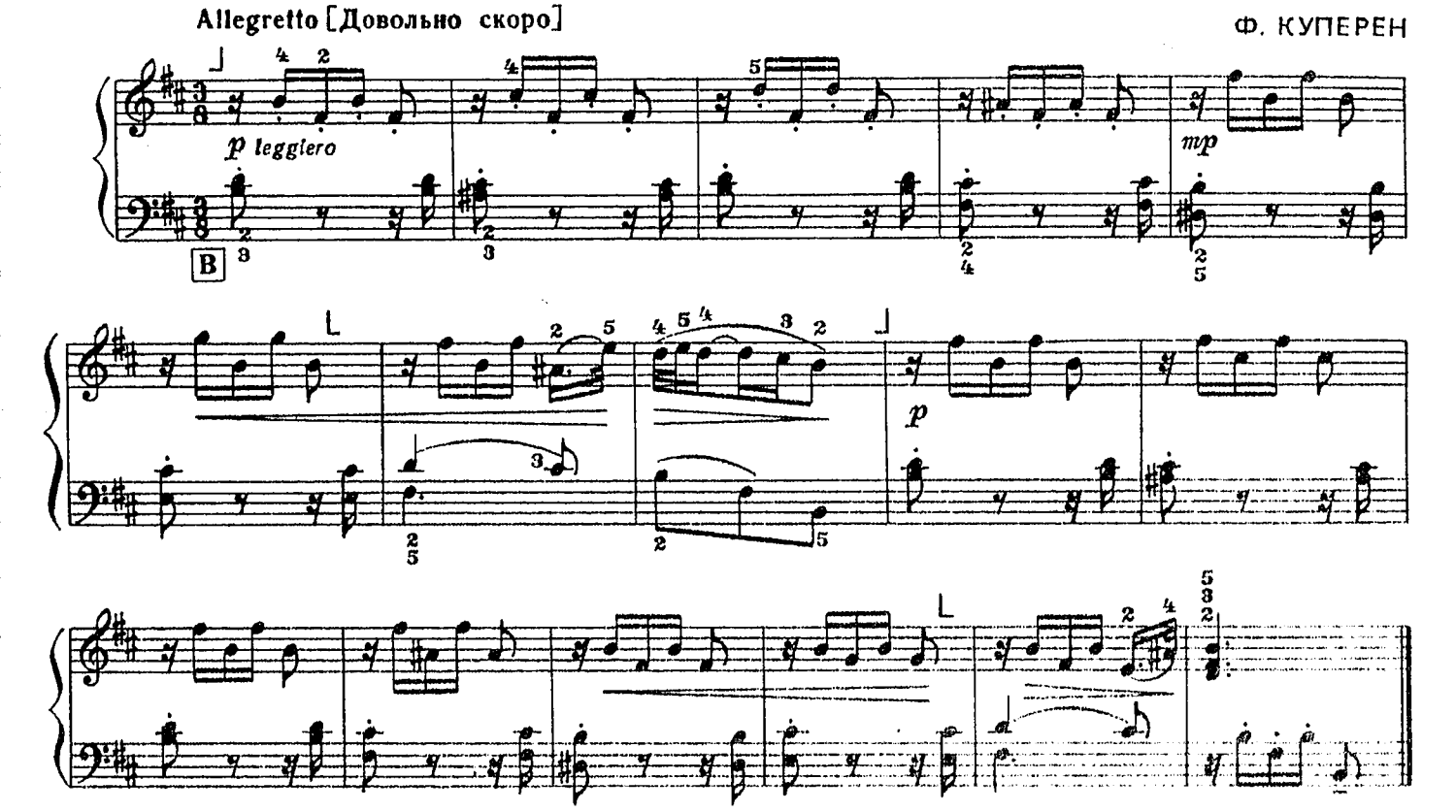




143. КУКУШКА

Allegretto [Довольно скоро]

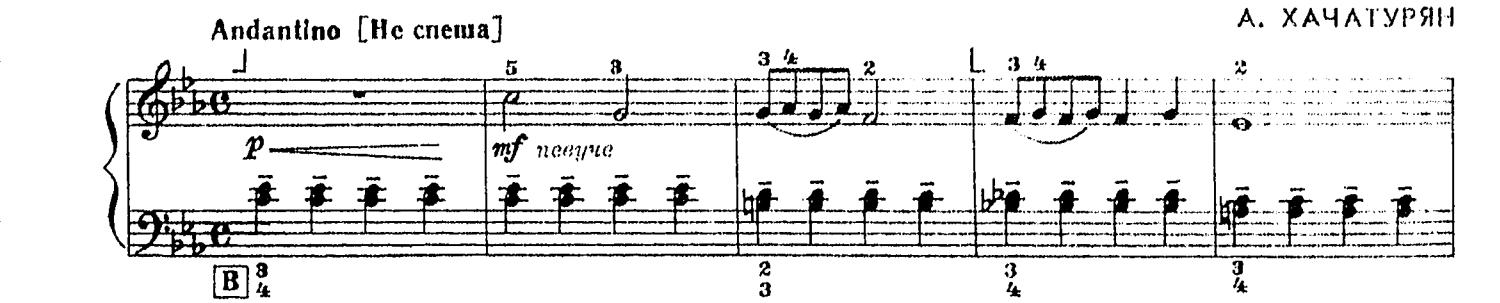
Ф. КУПЕРЕН



144. АНДАНТИНО

Andantino [Не спеша]

А. ХАЧАТУРЯН



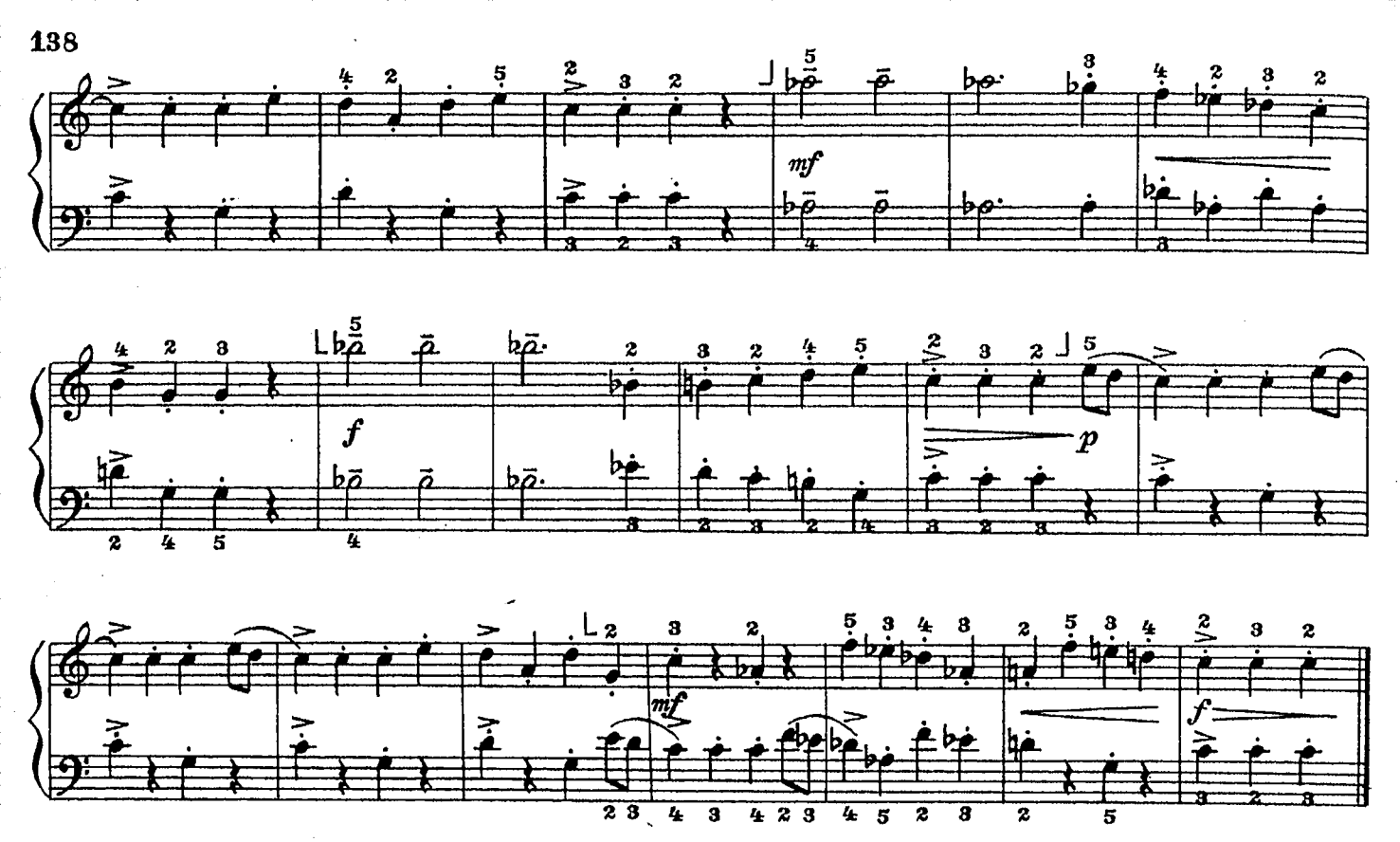
rit.

a tempo

145. МАРШ

Д. ШОСТАКОВИЧ

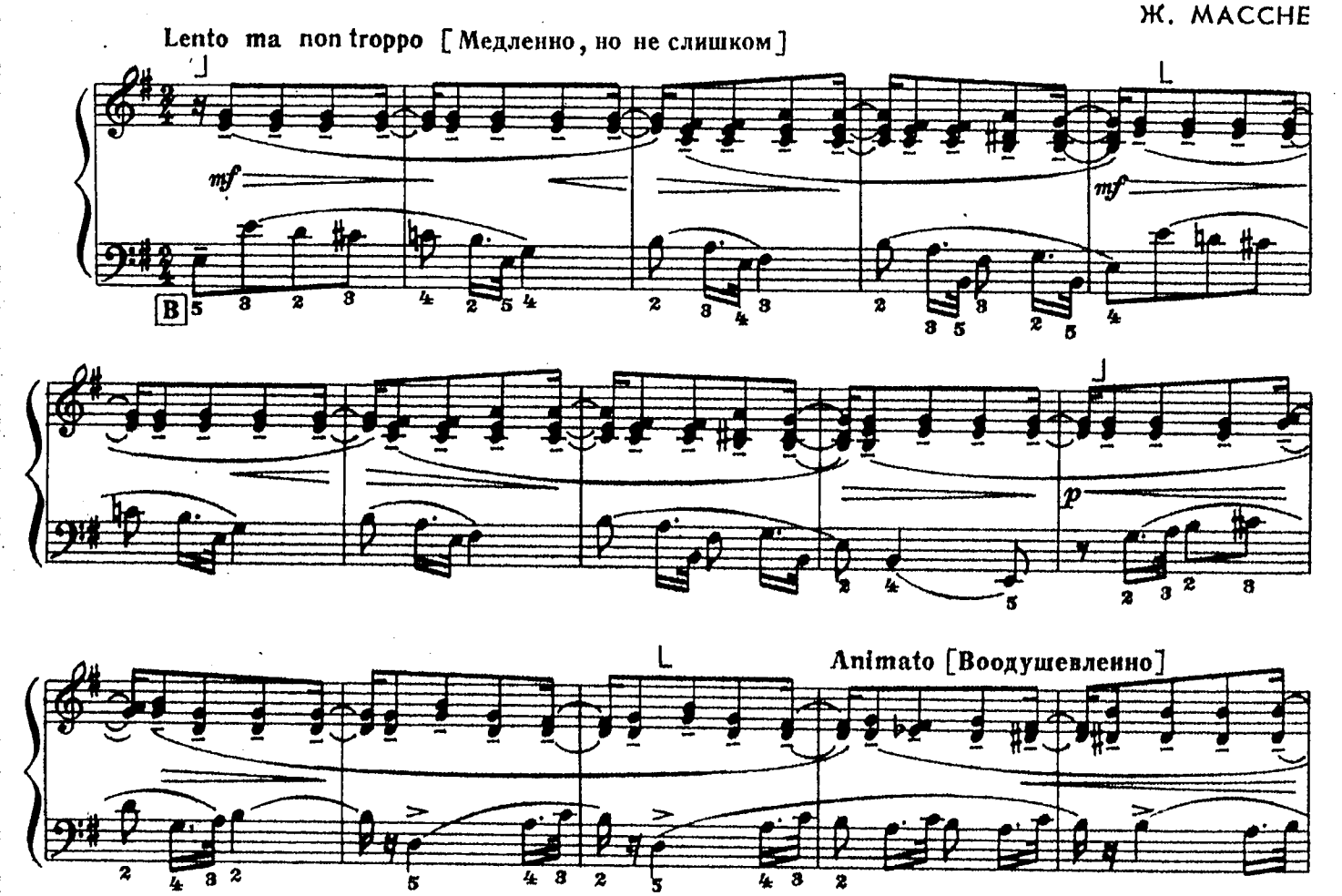
Tempo di marcia [В темпе марша]



146. ЭЛЕГИЯ

Ж. МАССНЕ

Lento ma non troppo [Медленно, но не слишком]



Tempo I [Темп I]

rit.

mf

cresc.

p dim.

rit.

a tempo sf

sf

sf

pp

espressivo

sf

sf

più lento

dim.

molto più lento a capriccioso

pp

147. ВЕСЕЛЫЙ КРЕСТЬЯНИН, ВОЗВРАЩАЮЩИЙСЯ С РАБОТЫ

Frisch und munter [Весело и бодро]

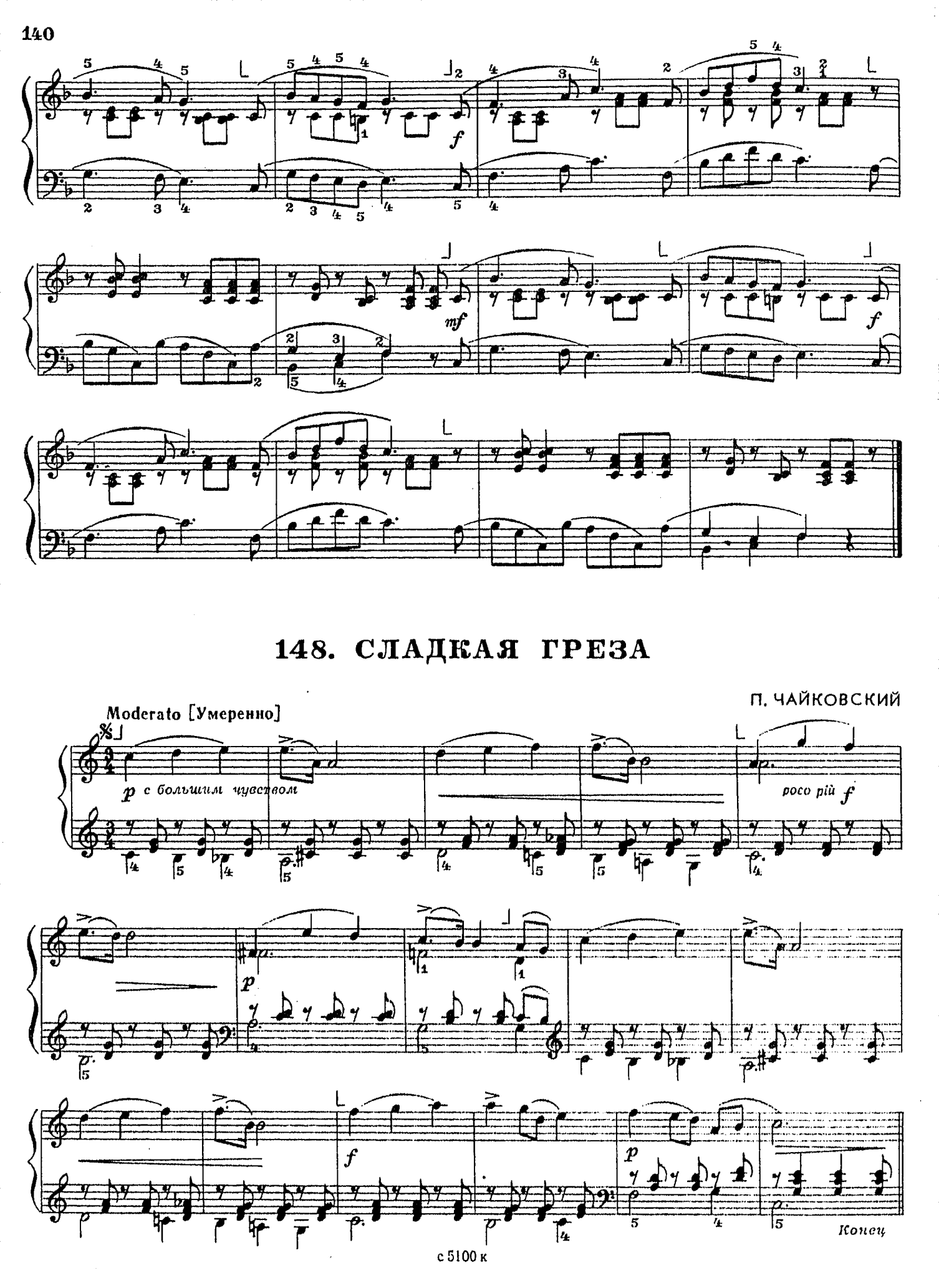
Р. ШУМАН

f

B

f

mf



148. СЛАДКАЯ ГРЕЗА

П. ЧАЙКОВСКИЙ

Moderato [Умеренно]

p с большим чувством

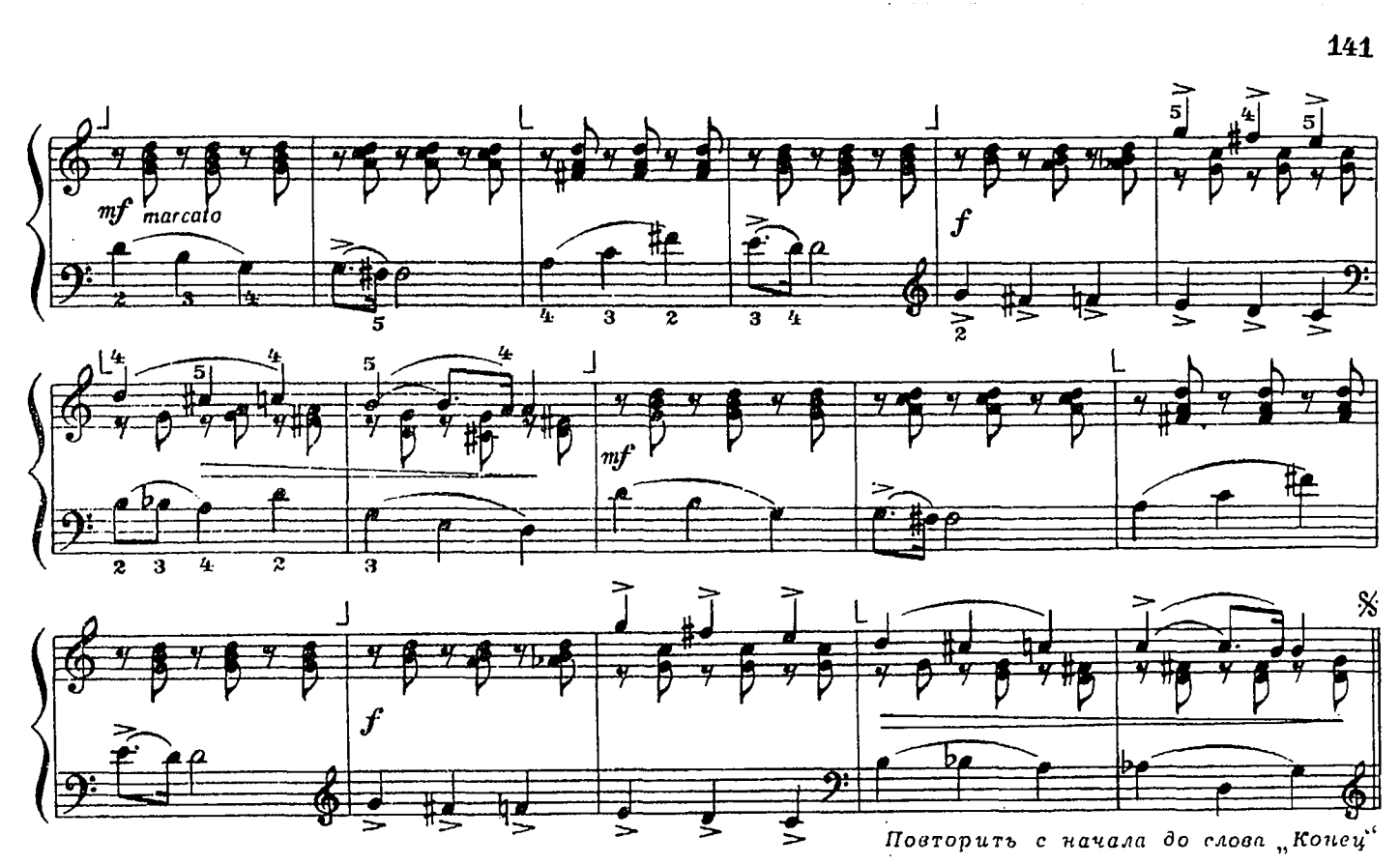
poco più *f*

p

f

p

Конец

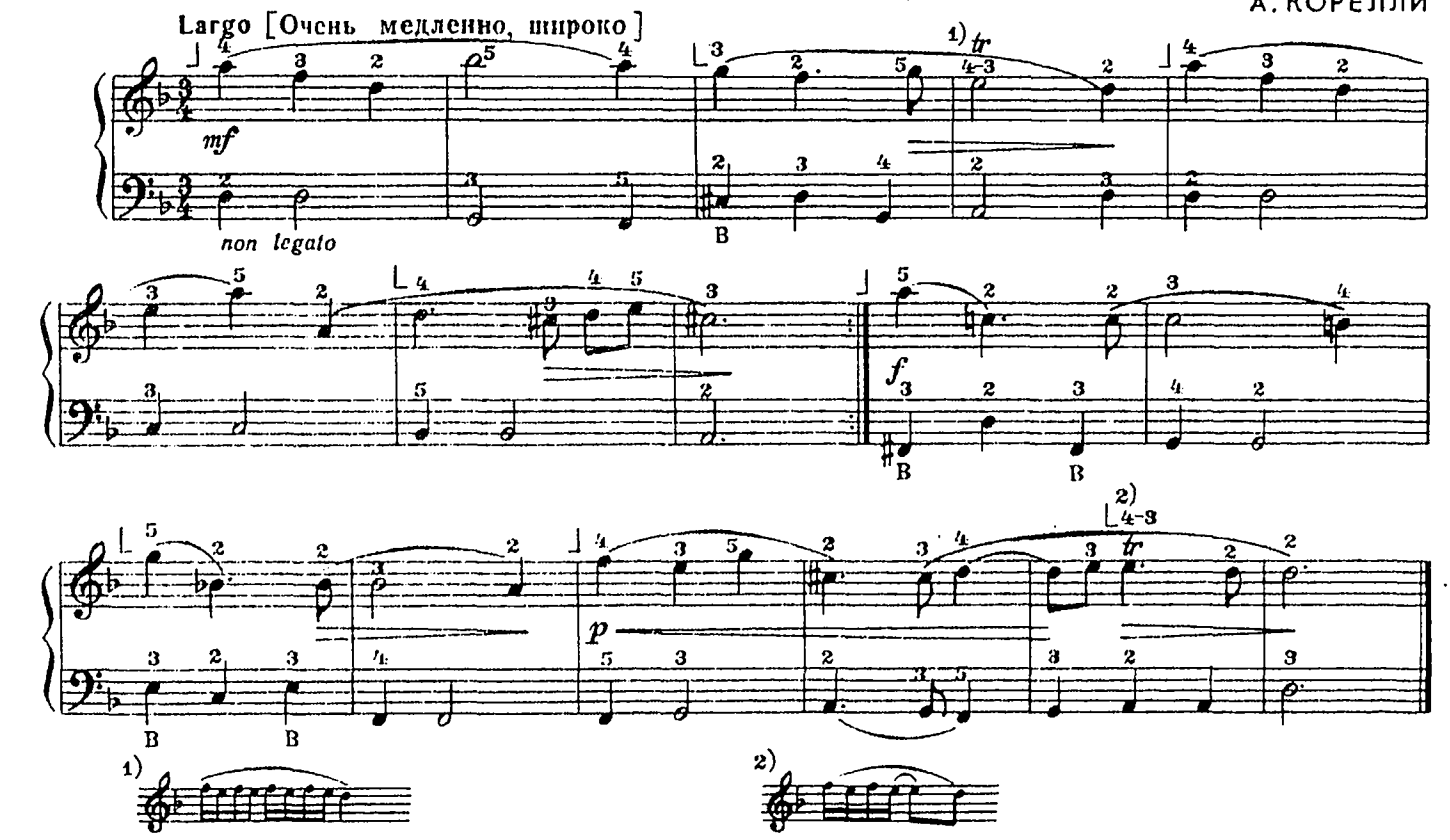


IV. ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ

ГОТОВЫЙ БАЯН

149. САРАБАНДА

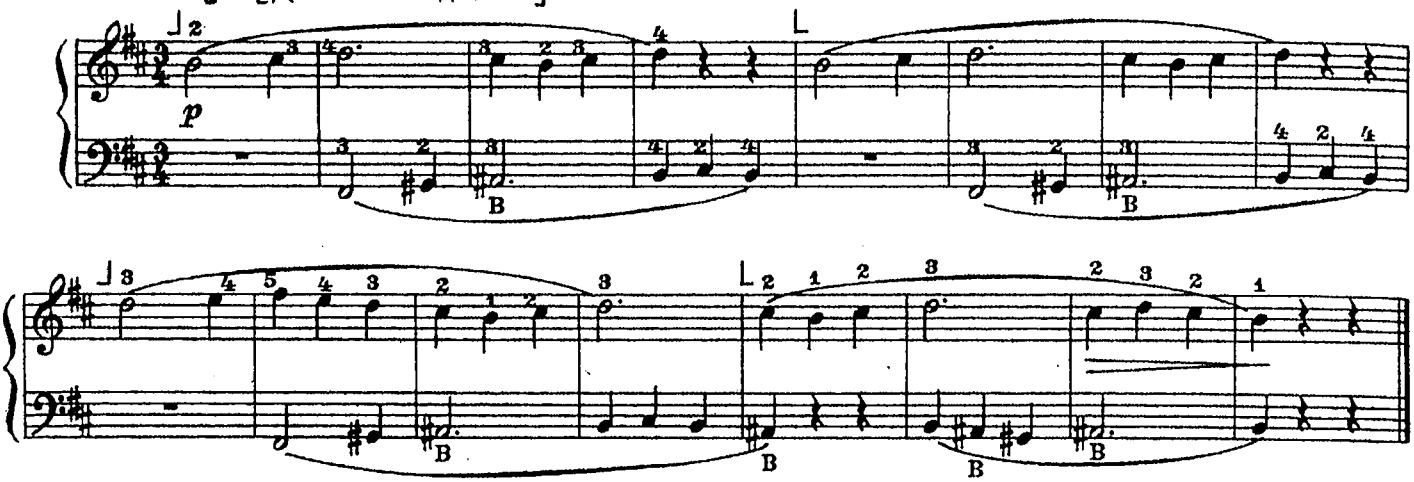
А. КОРЕЛЛИ



150. ДИАЛОГ

Б. БАРТОК

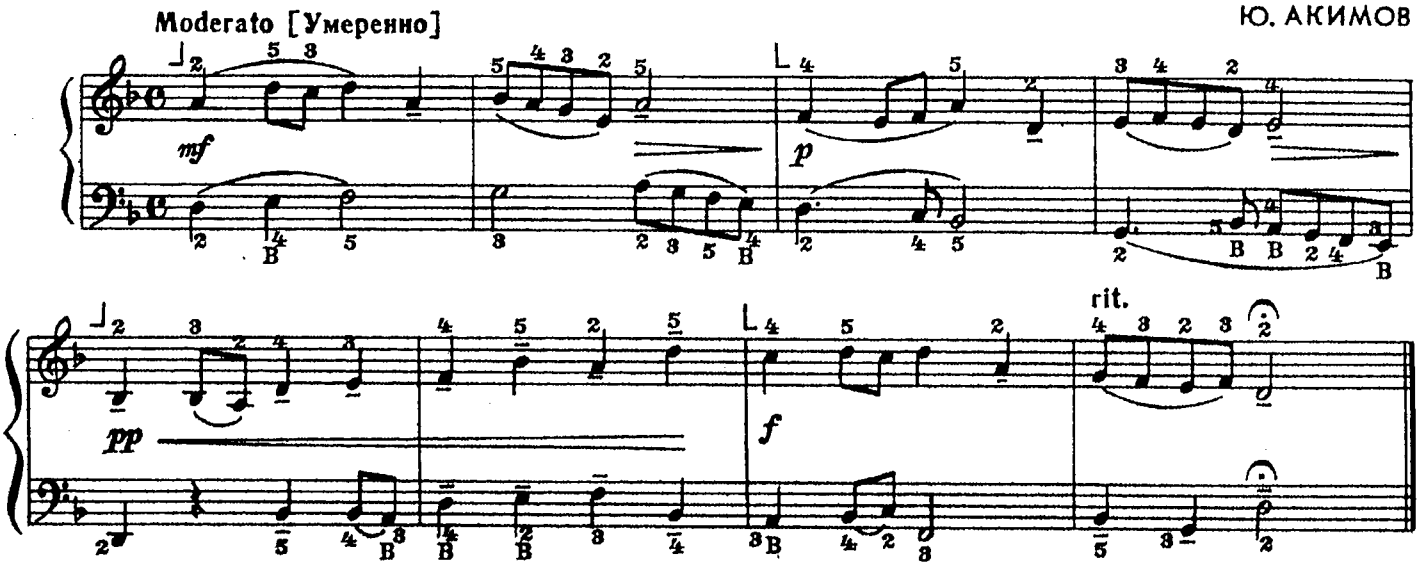
Adagio [Довольно медленно]



151. ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ПЬЕСА

Ю. АКИМОВ

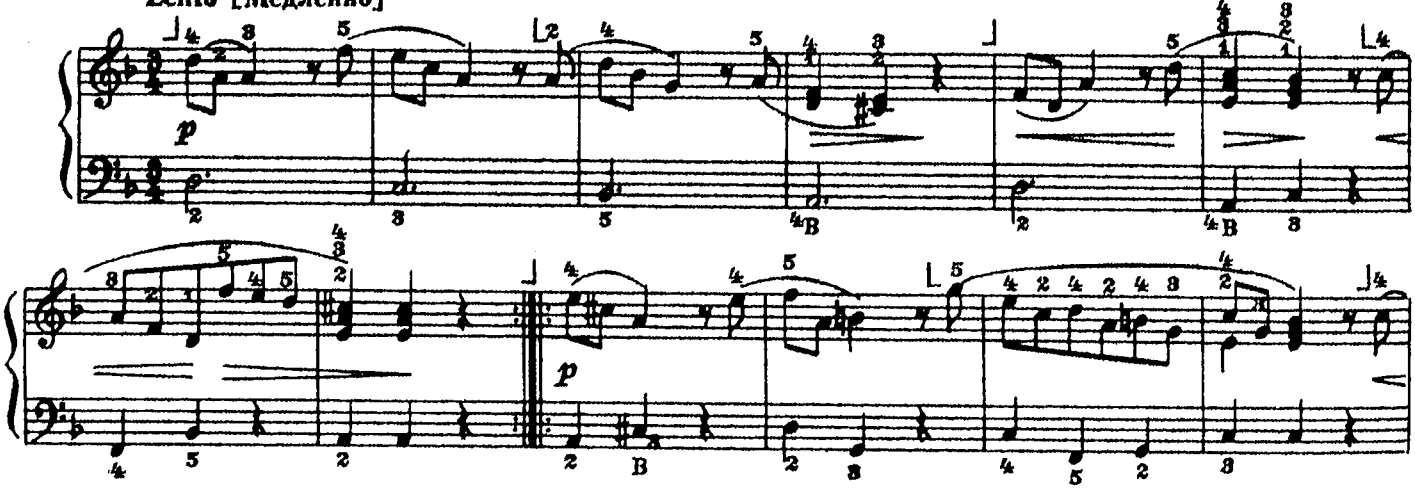
Moderato [Умеренно]



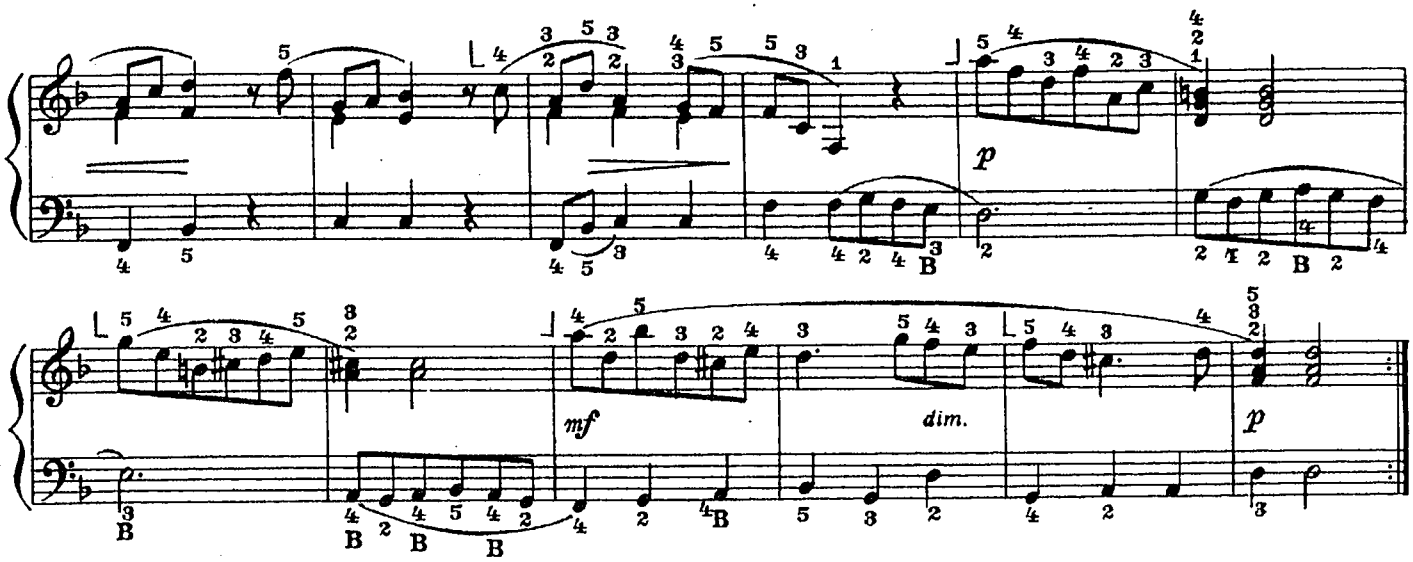
152. САРАБАНДА

Г. ГЕНДЕЛЬ

Lento [Медленно]



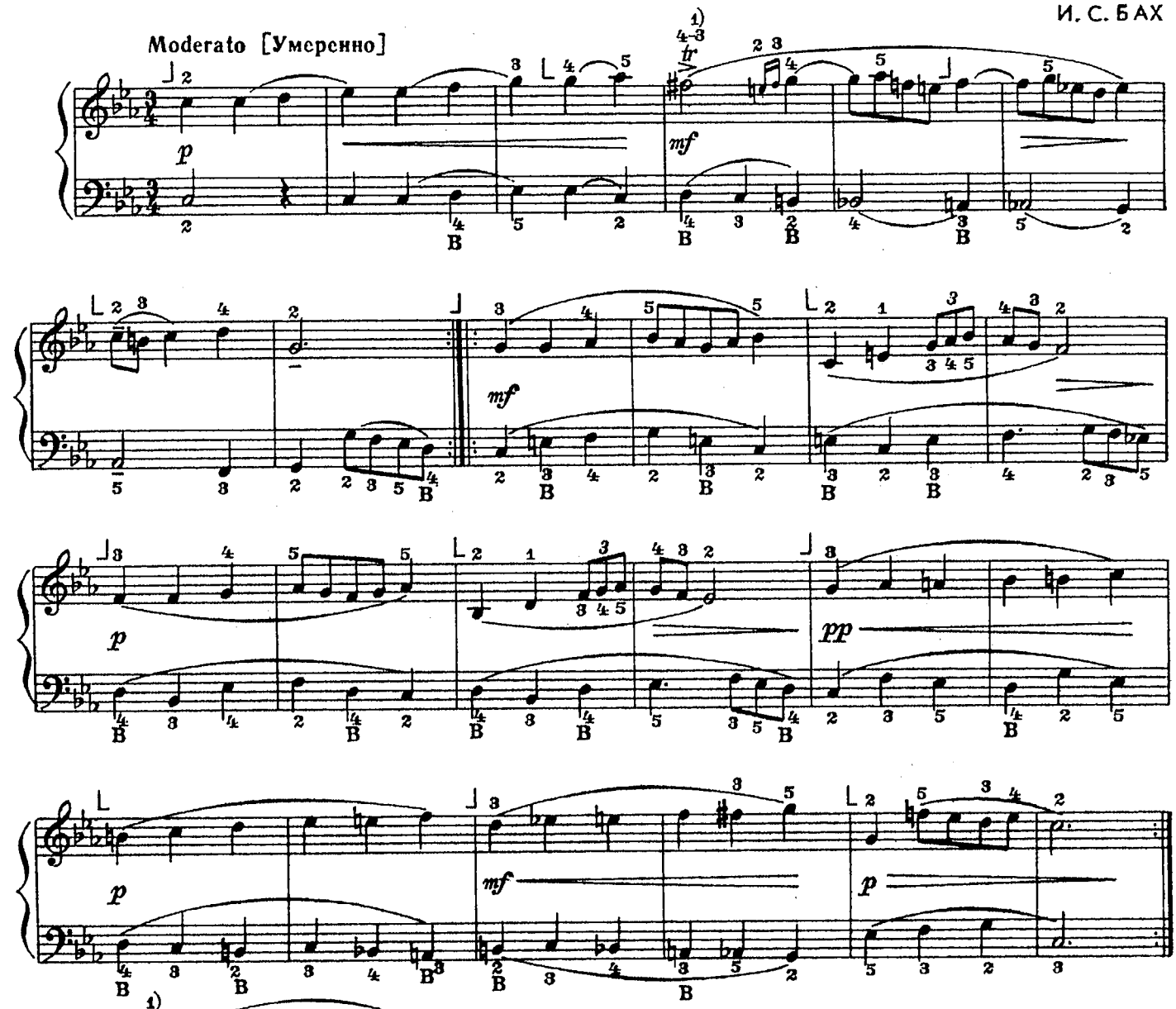
с 5100 к



153. МЕНУЭТ

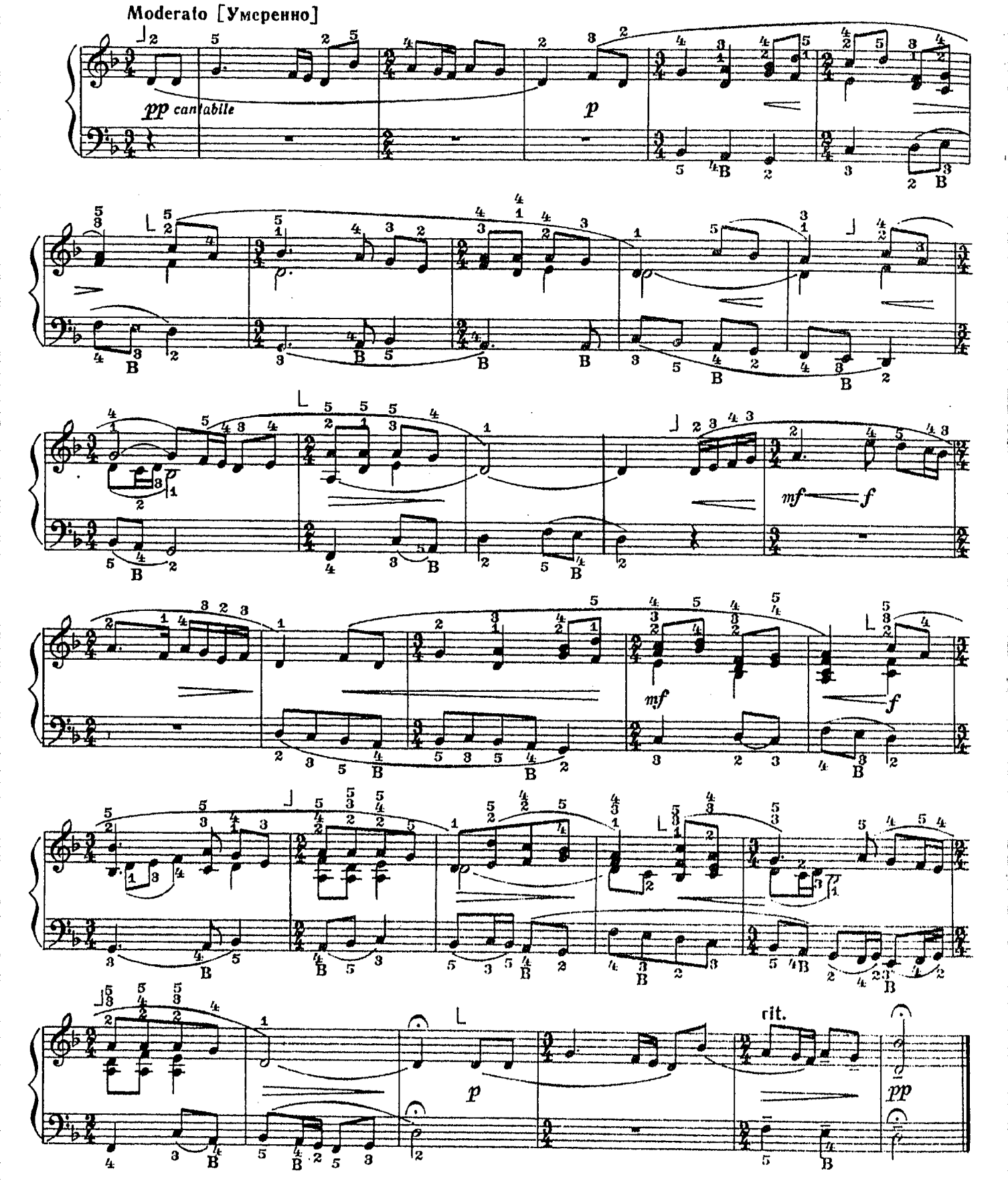
И. С. БАХ

Moderato [Умеренно]



154. ВЕЧЕРЕЕТ

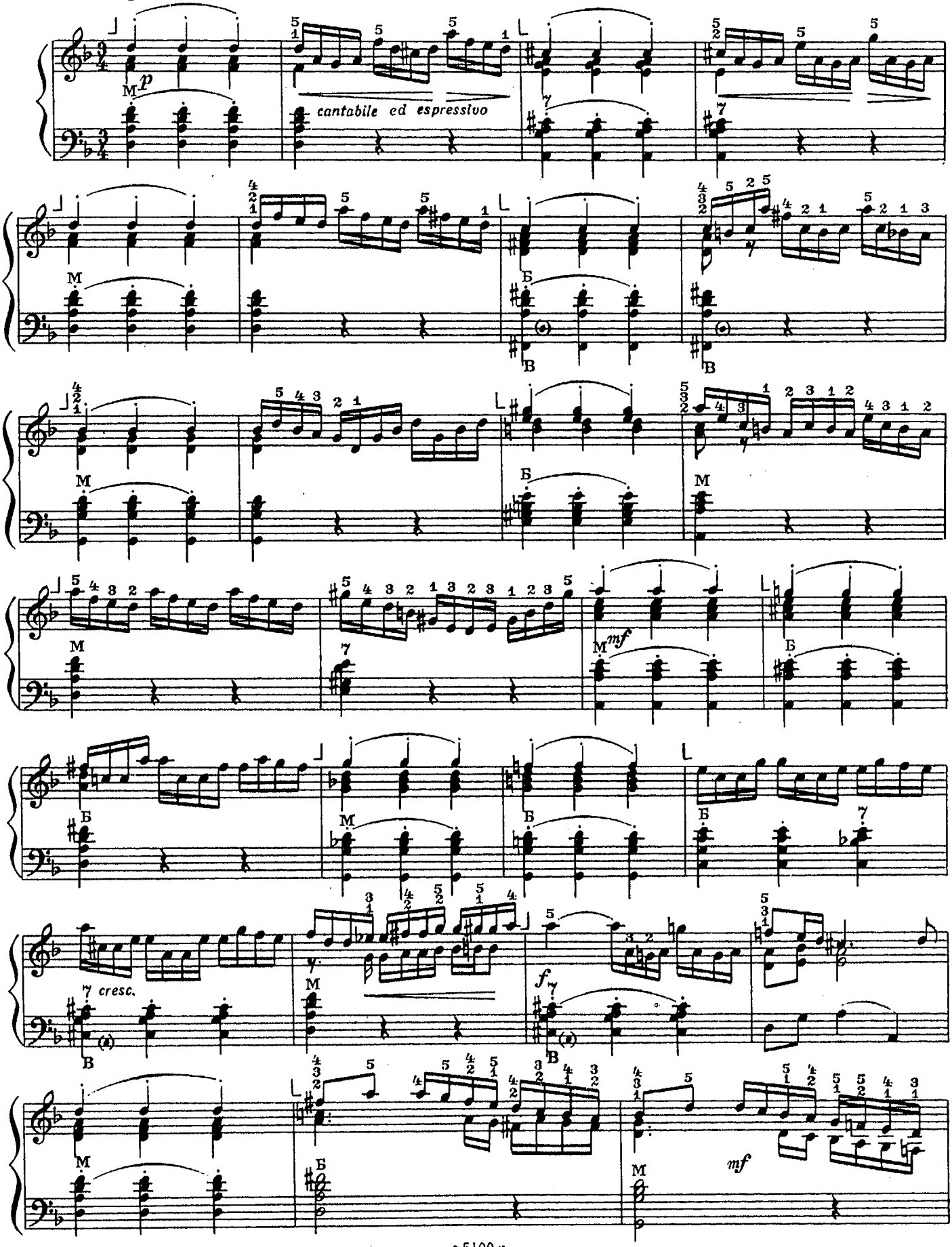
Ю. АКИМОВ



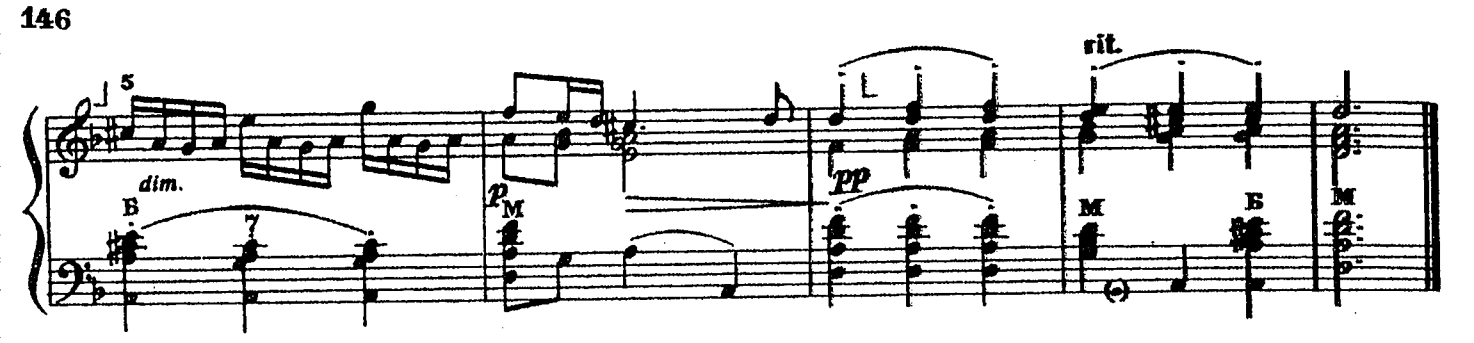
155. ЛЯРГО

Largo [Медленно]

И. С. БАХ



с 5100 к

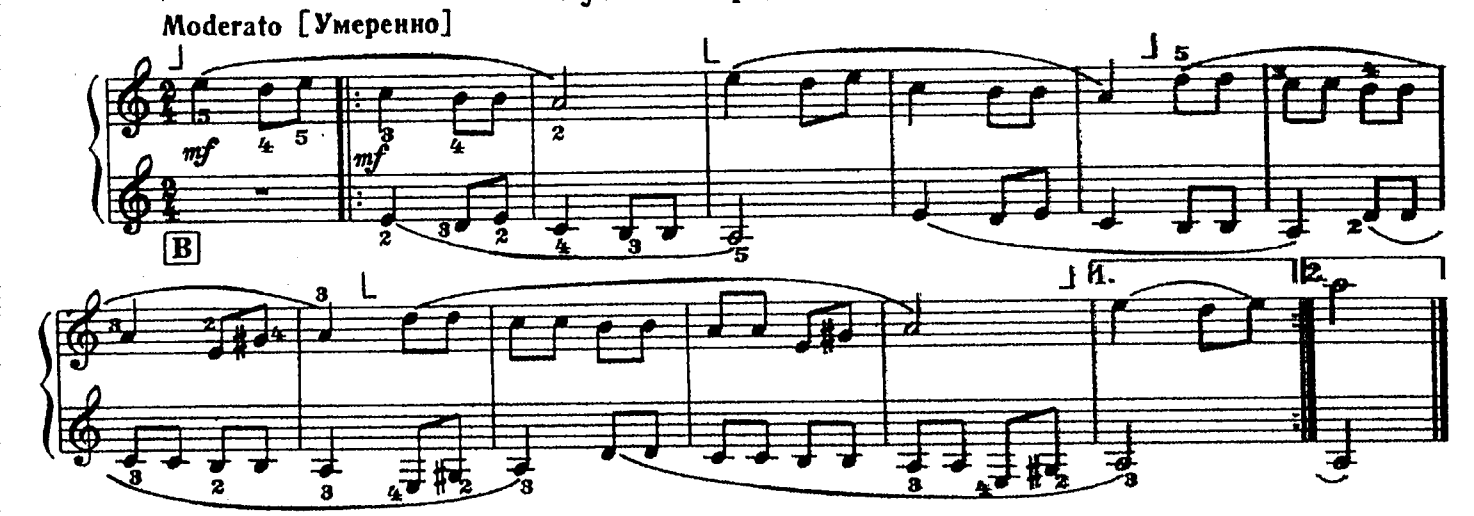


ГОТОВО-ВЫБОРНЫЙ БАЯН

156. СО ВЬЮНОМ Я ХОЖУ

Русская народная песня

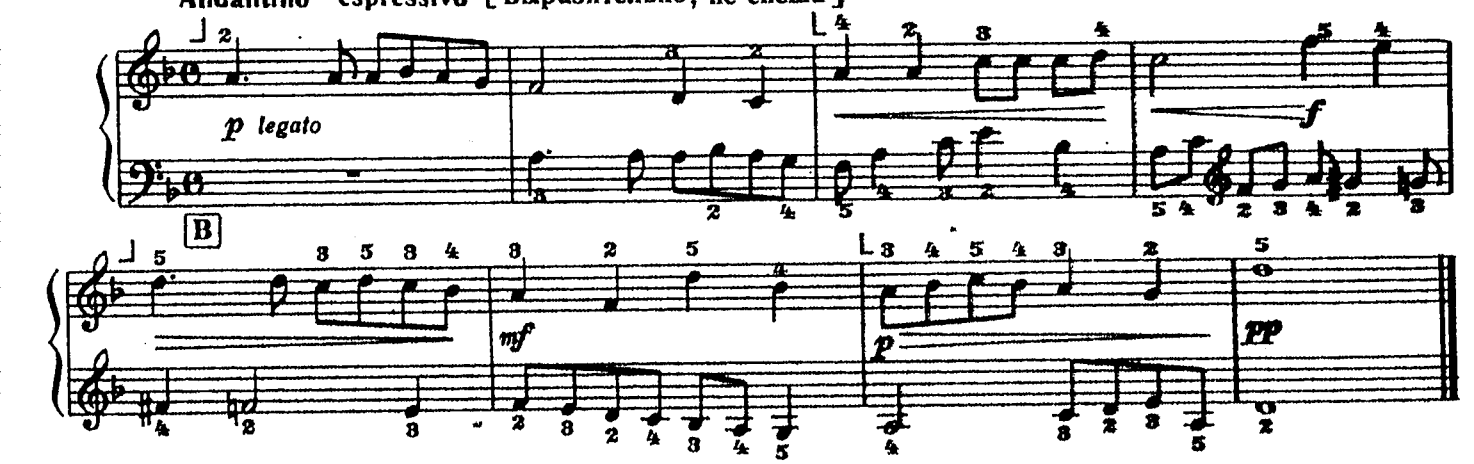
Moderato [Умеренно]



157. ОСЕНЬЮ

Т. ХРЕННИКОВ

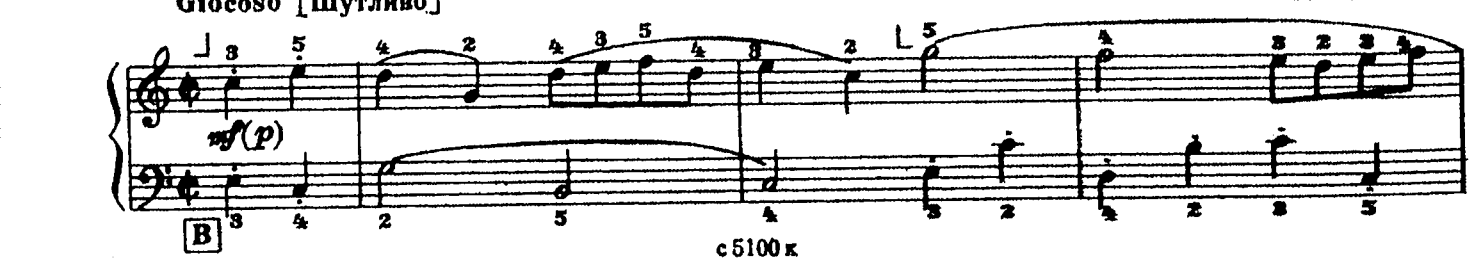
Andantino espressivo [Выразительно, не спеша]

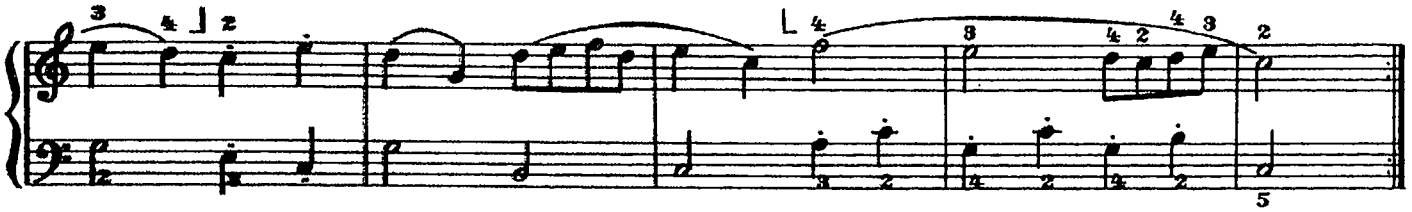


158. ГАВОТ

Г. ТЕЛЕМАН

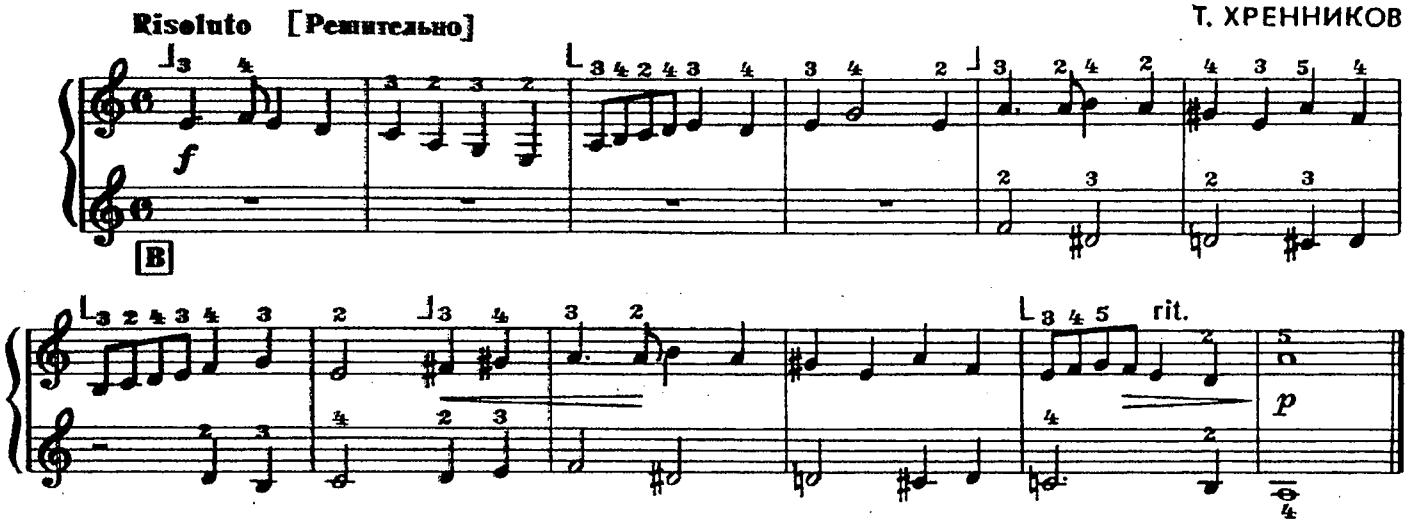
Giocoso [Шутливо]





159. ПОЮТ ПАРТИЗАНЫ

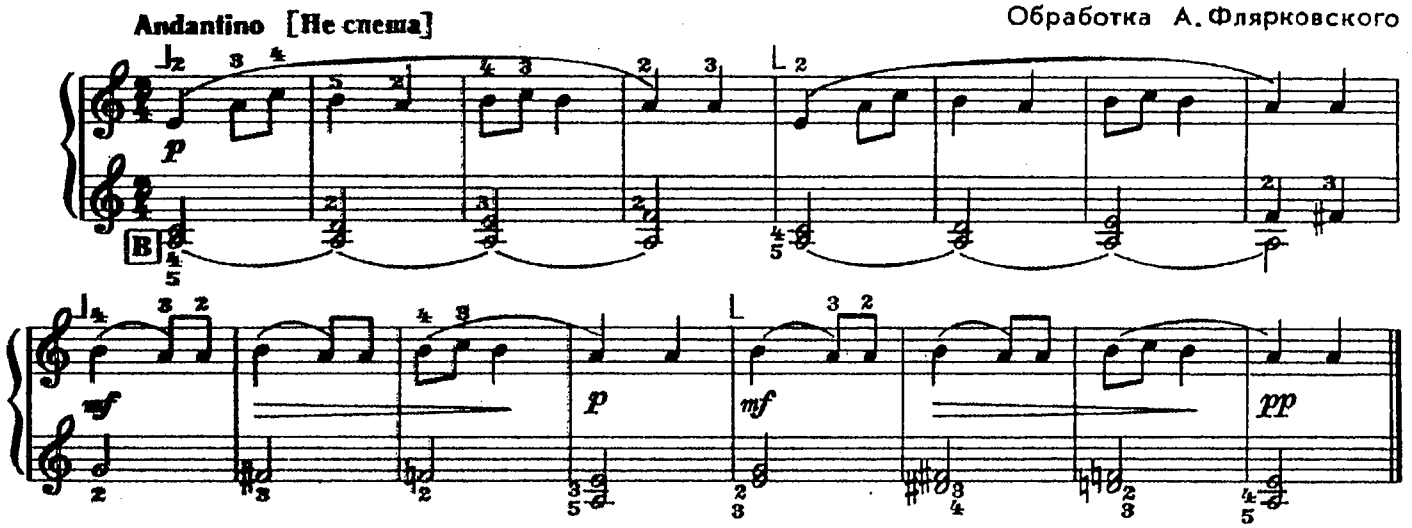
Т. ХРЕННИКОВ



160. ПЕРЕПЕЛОЧКА

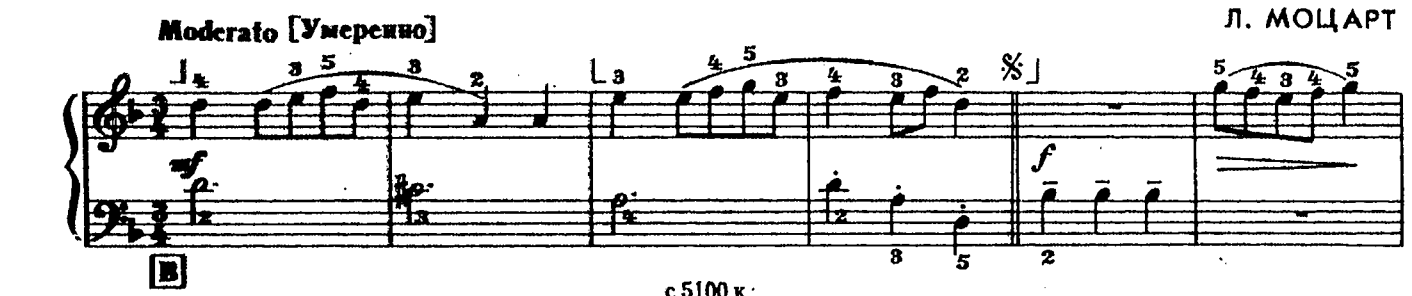
Белорусская народная песня

Обработка А. Флярковского

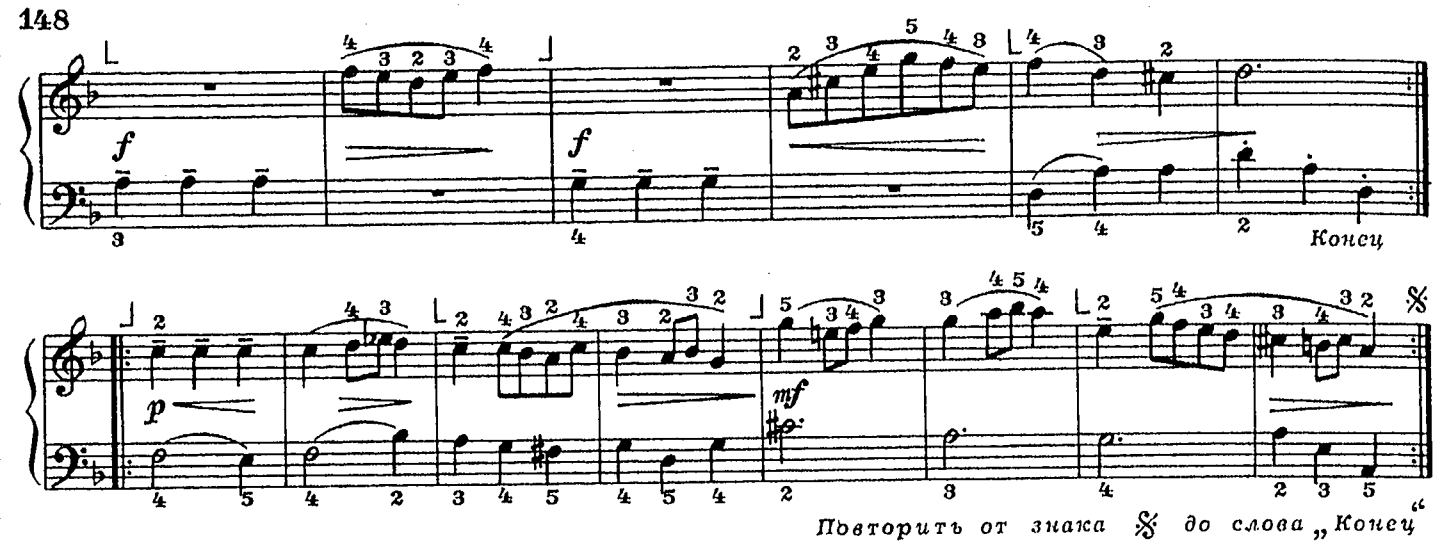


161. МЕНУЭТ

Л. МОЦАРТ

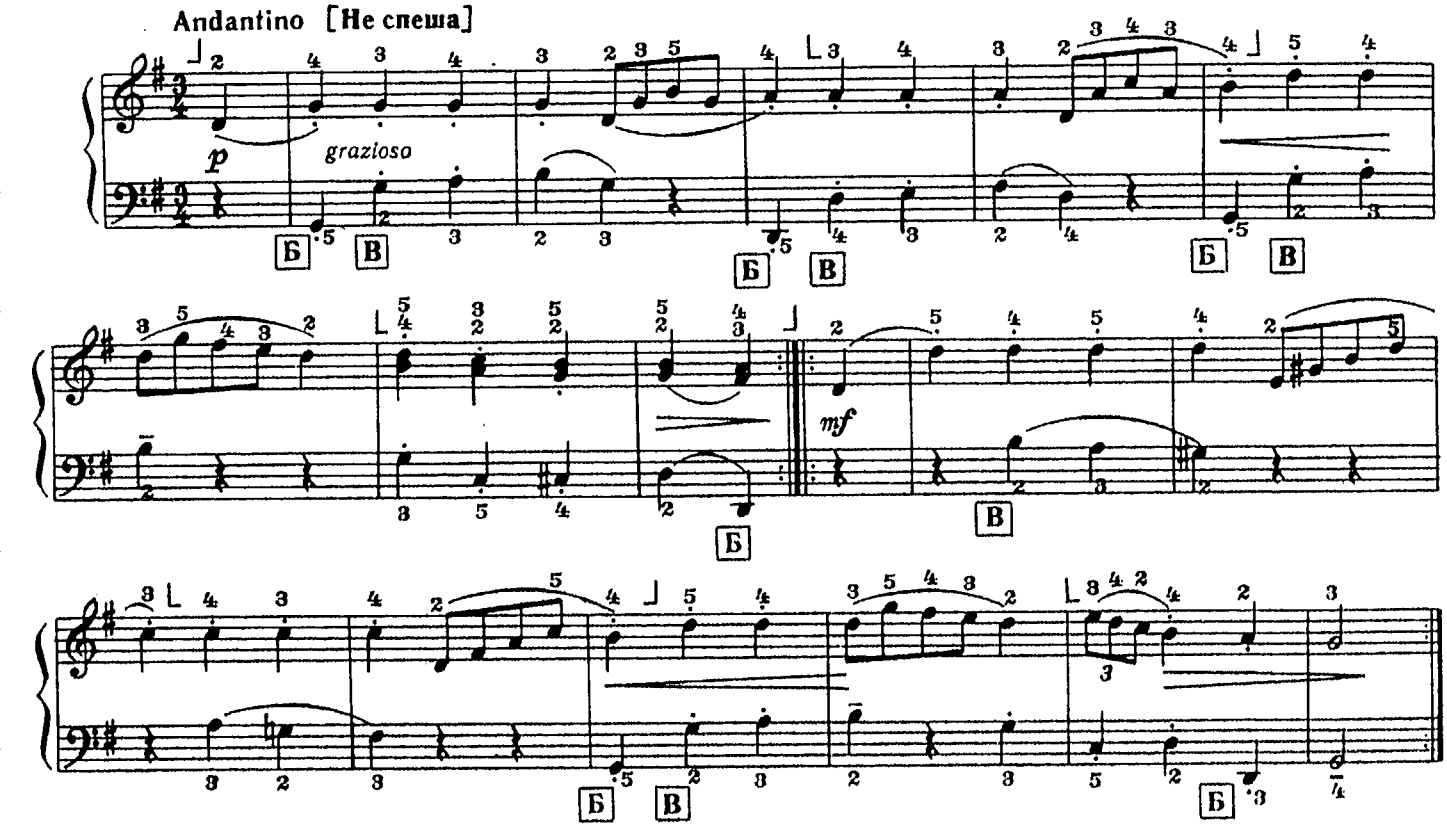


с 5100 к



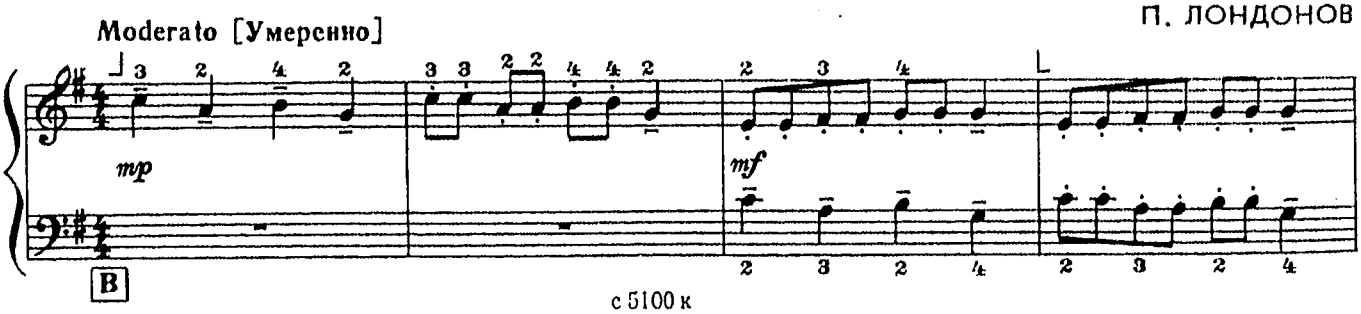
162. МЕНУЭТ

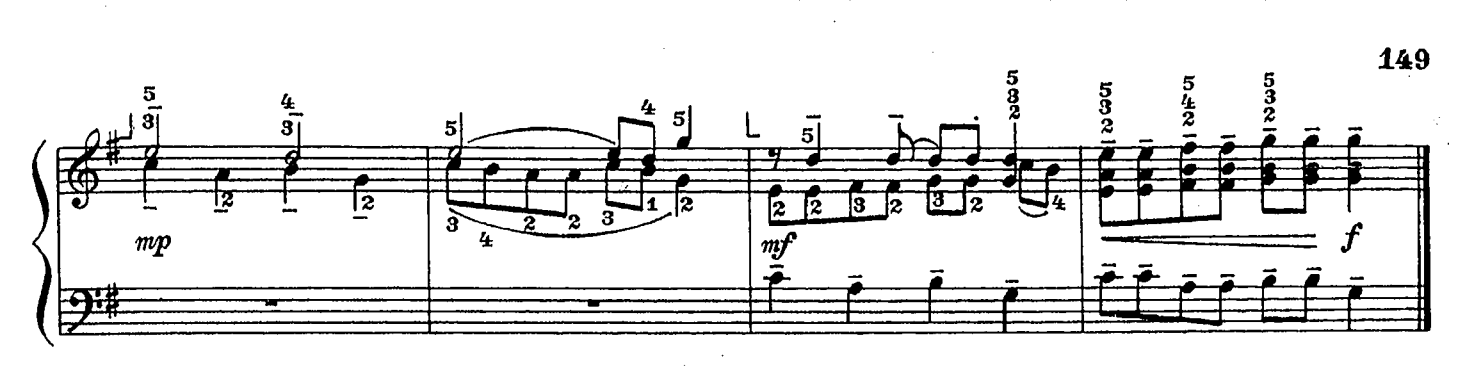
И. ГАЙДН



163. СОБРАЛИСЯ ВО КРУЖОК

П. ЛОНДОНОВ



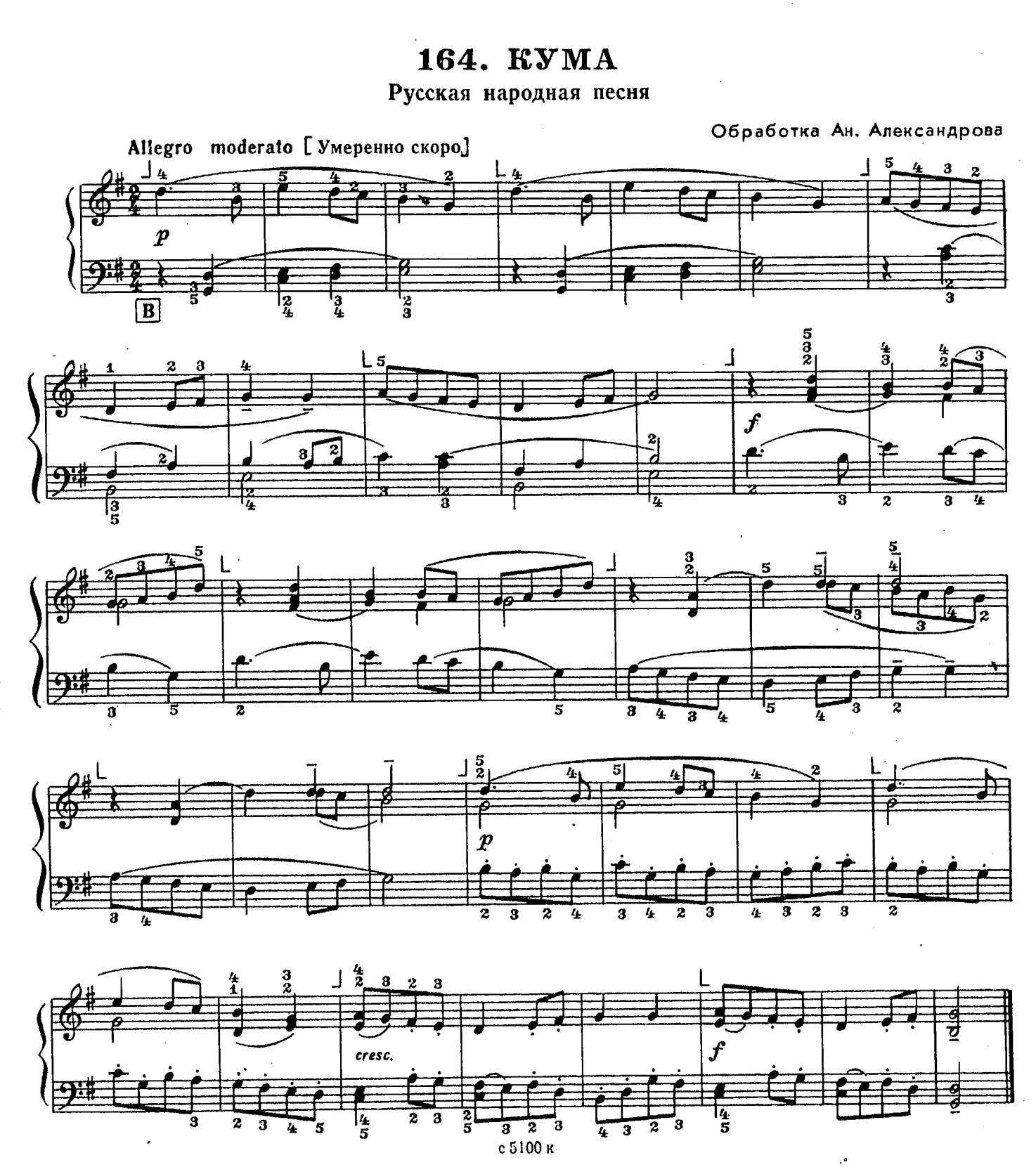


164. КУМА

Русская народная песня

Обработка Ан. Александрова

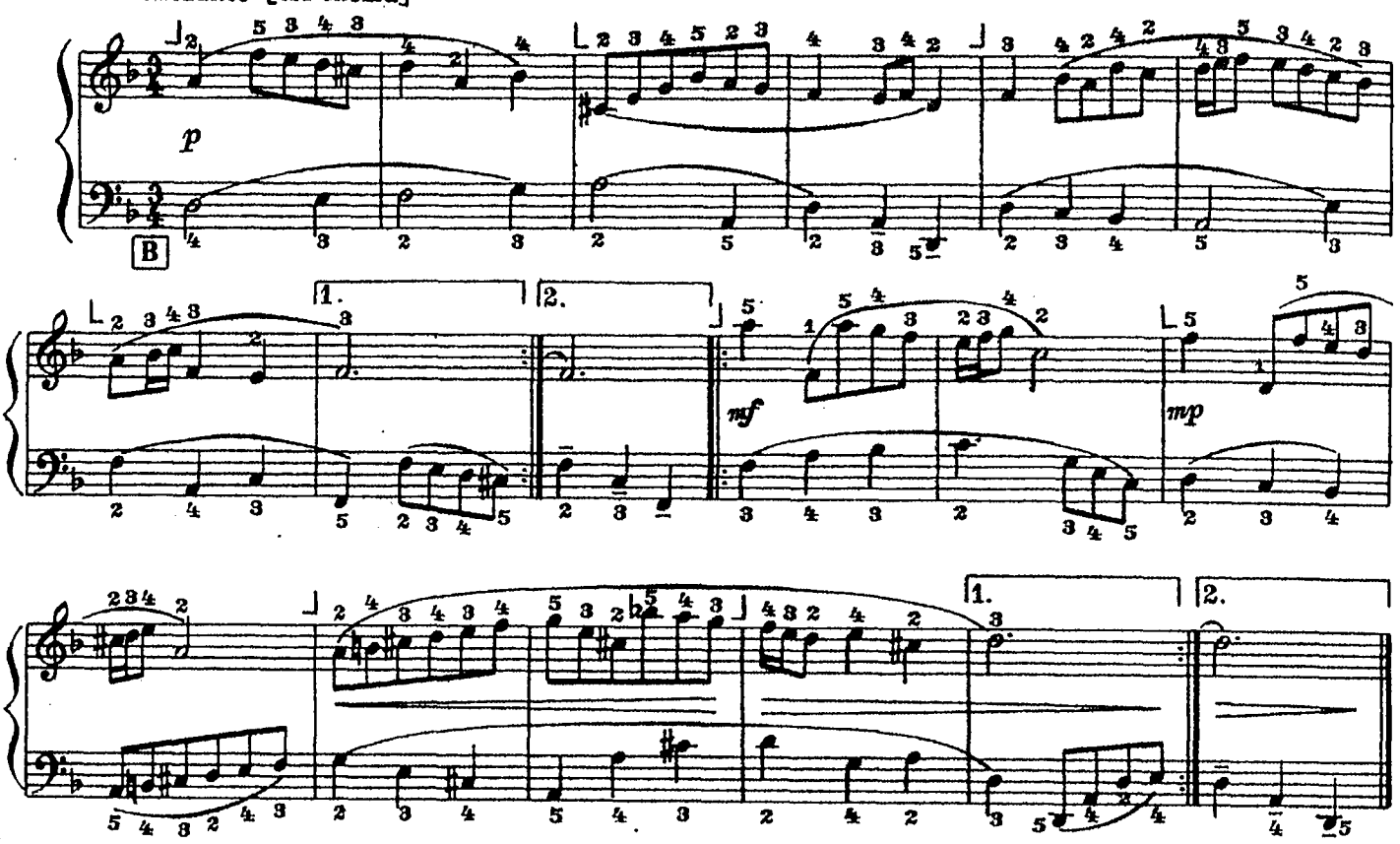
Allegro moderato [Умеренно скоро]



165. МЕНУЭТ

И. С. БАХ

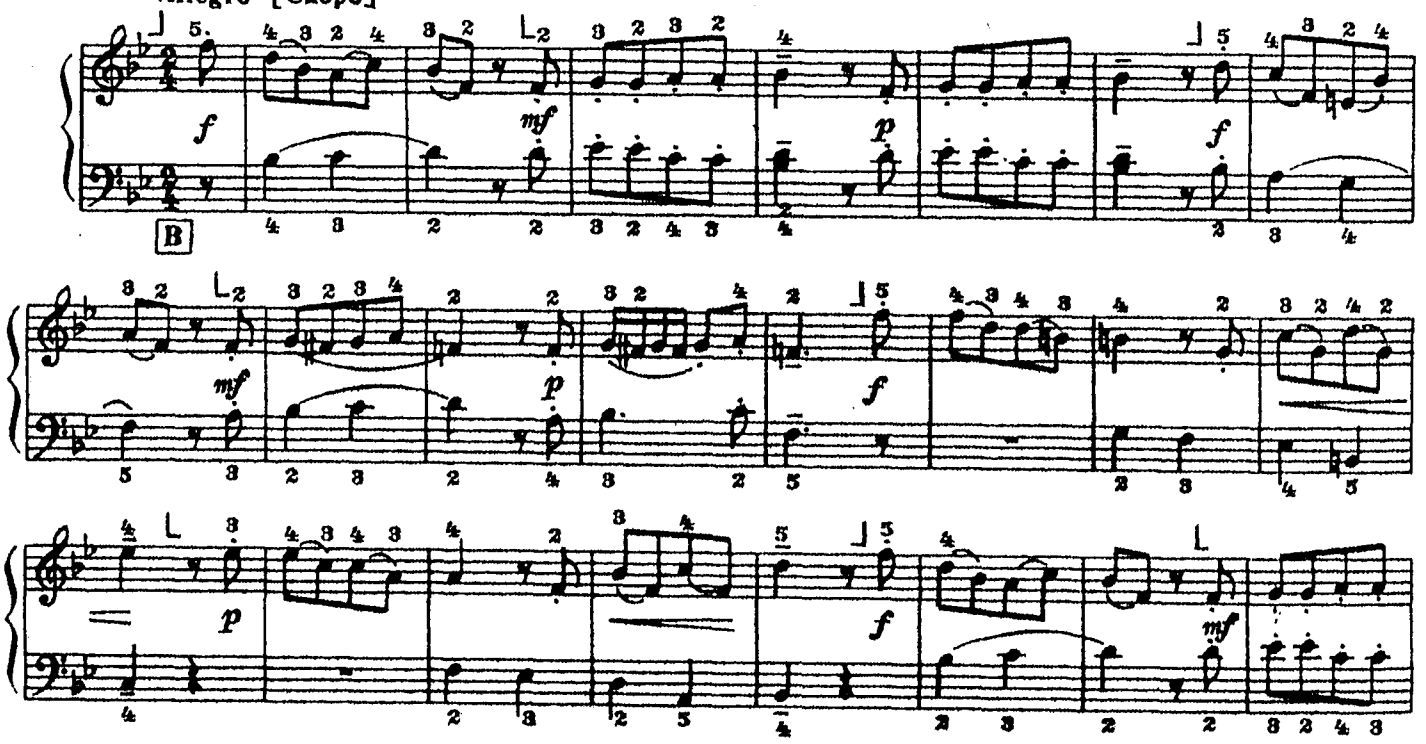
Andante [Не спеша]



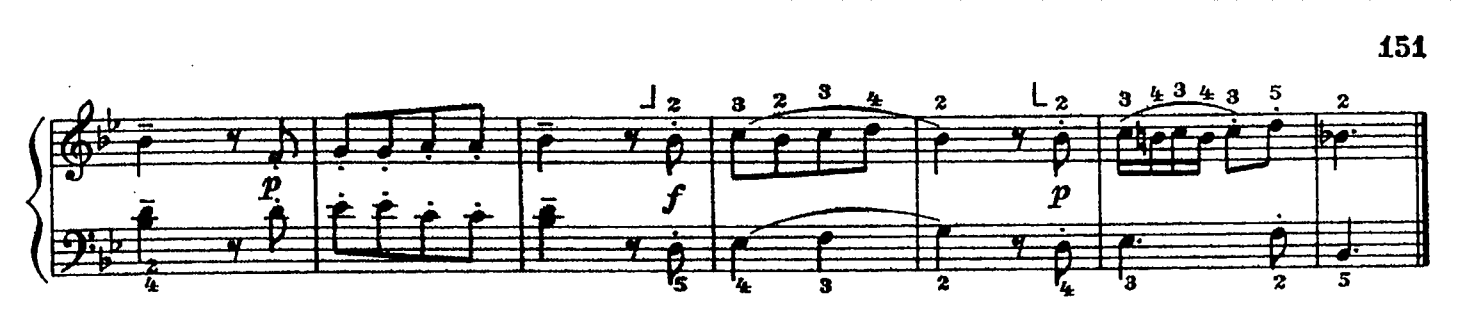
166. АЛЛЕГРО

В. МОЦАРТ

Allegro [Скоро]



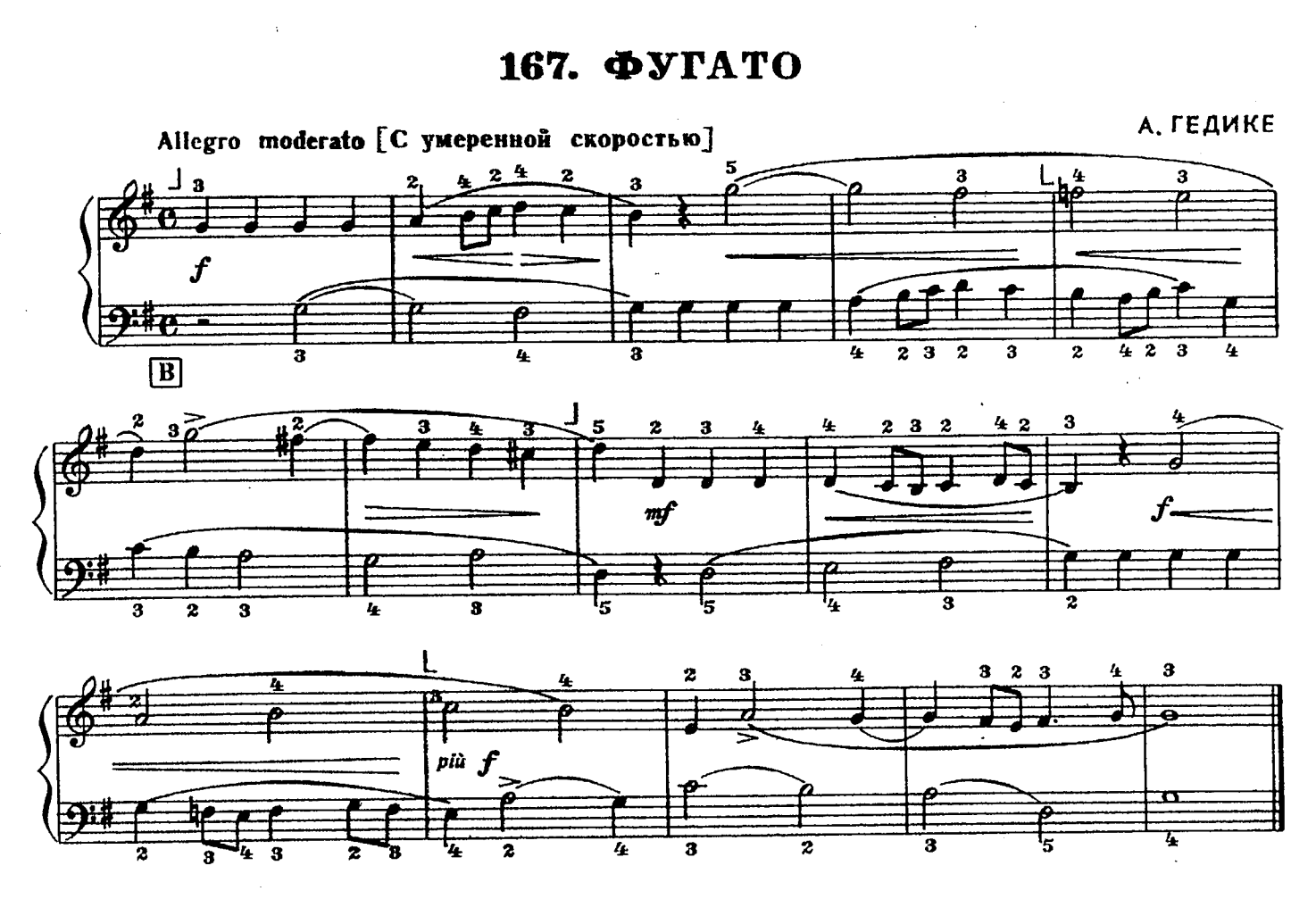
с 5100 к



167. ФУГАТО

А. ГЕДИКЕ

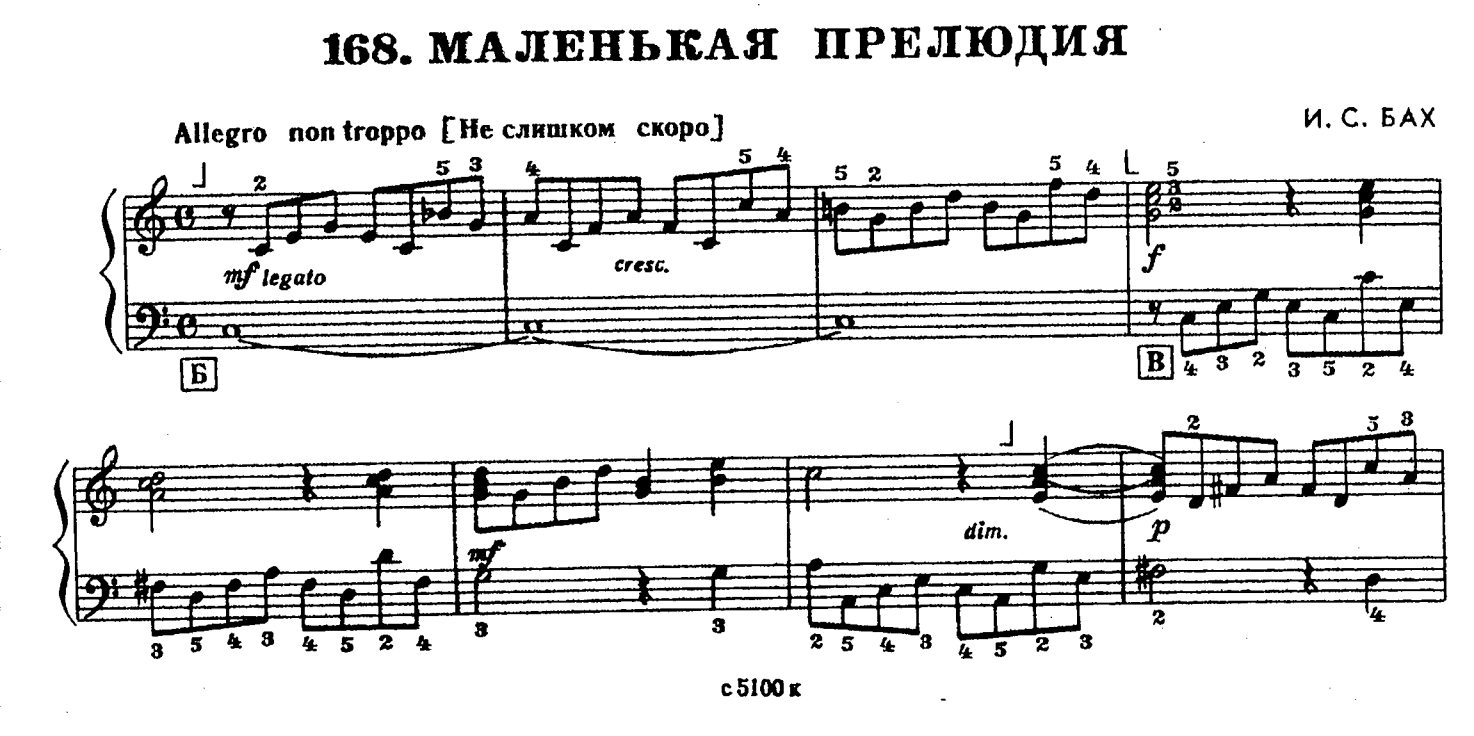
Allegro moderato [С умеренной скоростью]

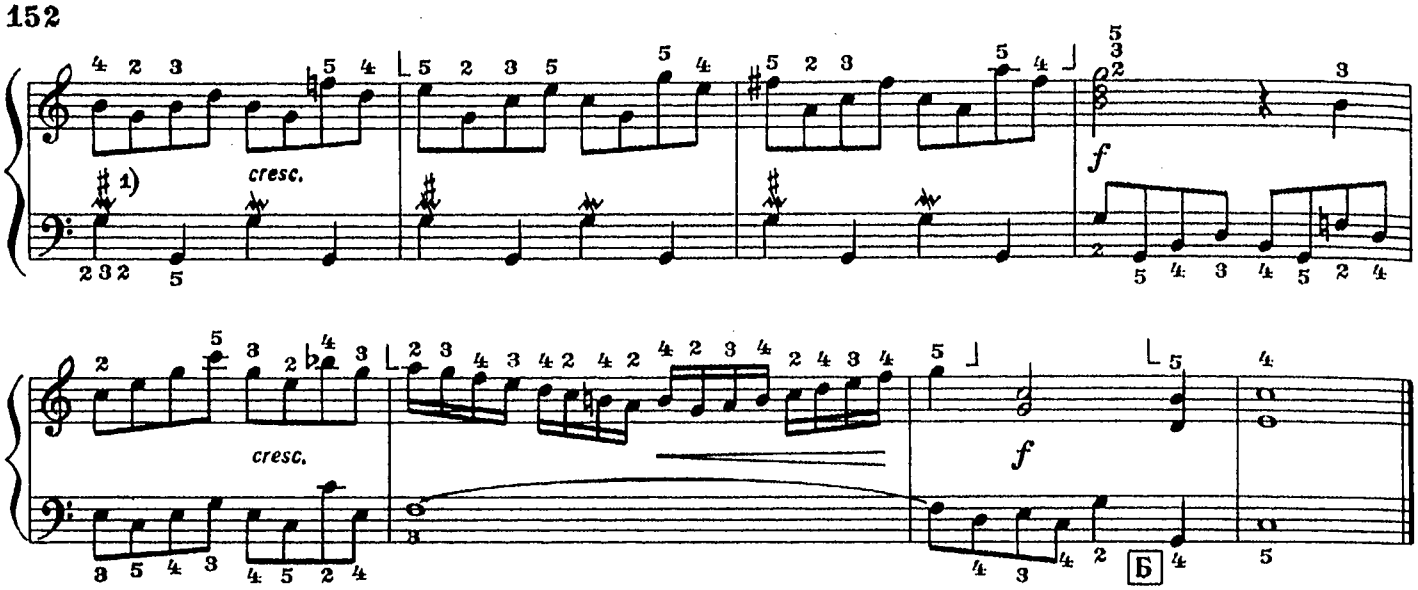


168. МАЛЕНЬКАЯ ПРЕЛЮДИЯ

И. С. БАХ

Allegro non troppo [Не слишком скоро]

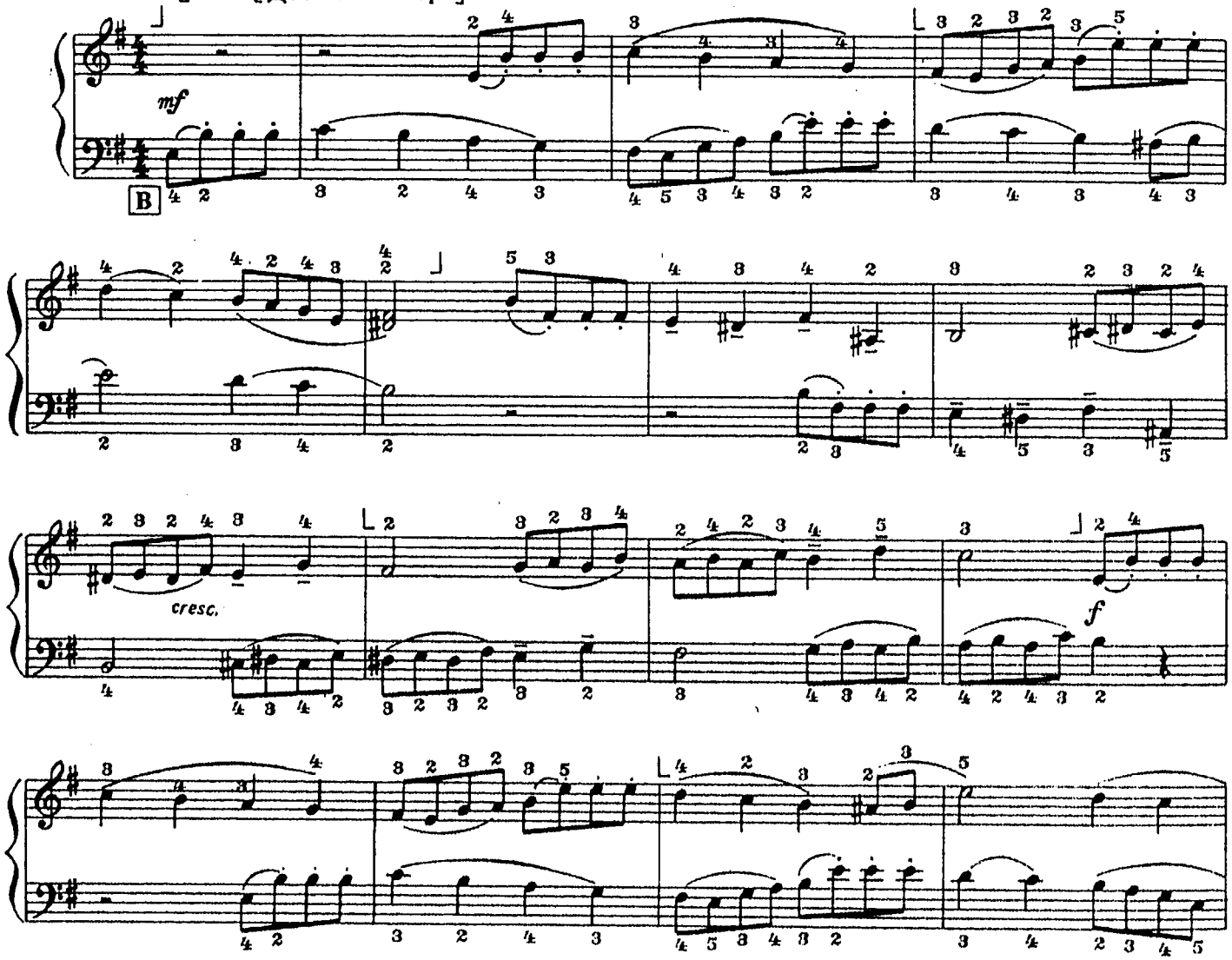


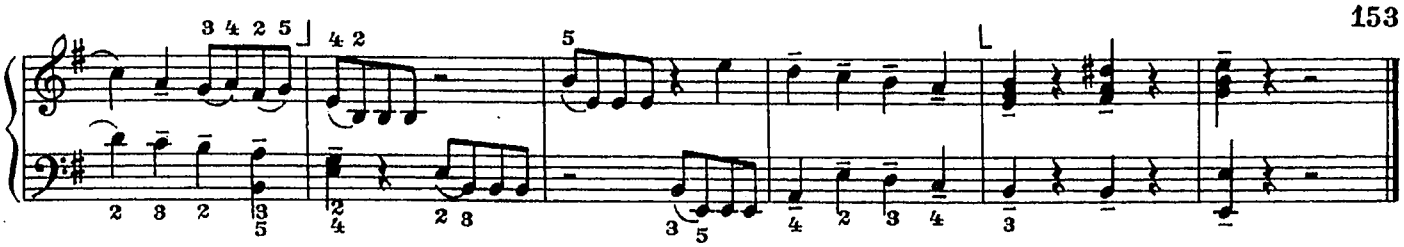


169. ИНВЕНЦИЯ

Allegretto [Довольно скоро]

Ю. ШИШАКОВ

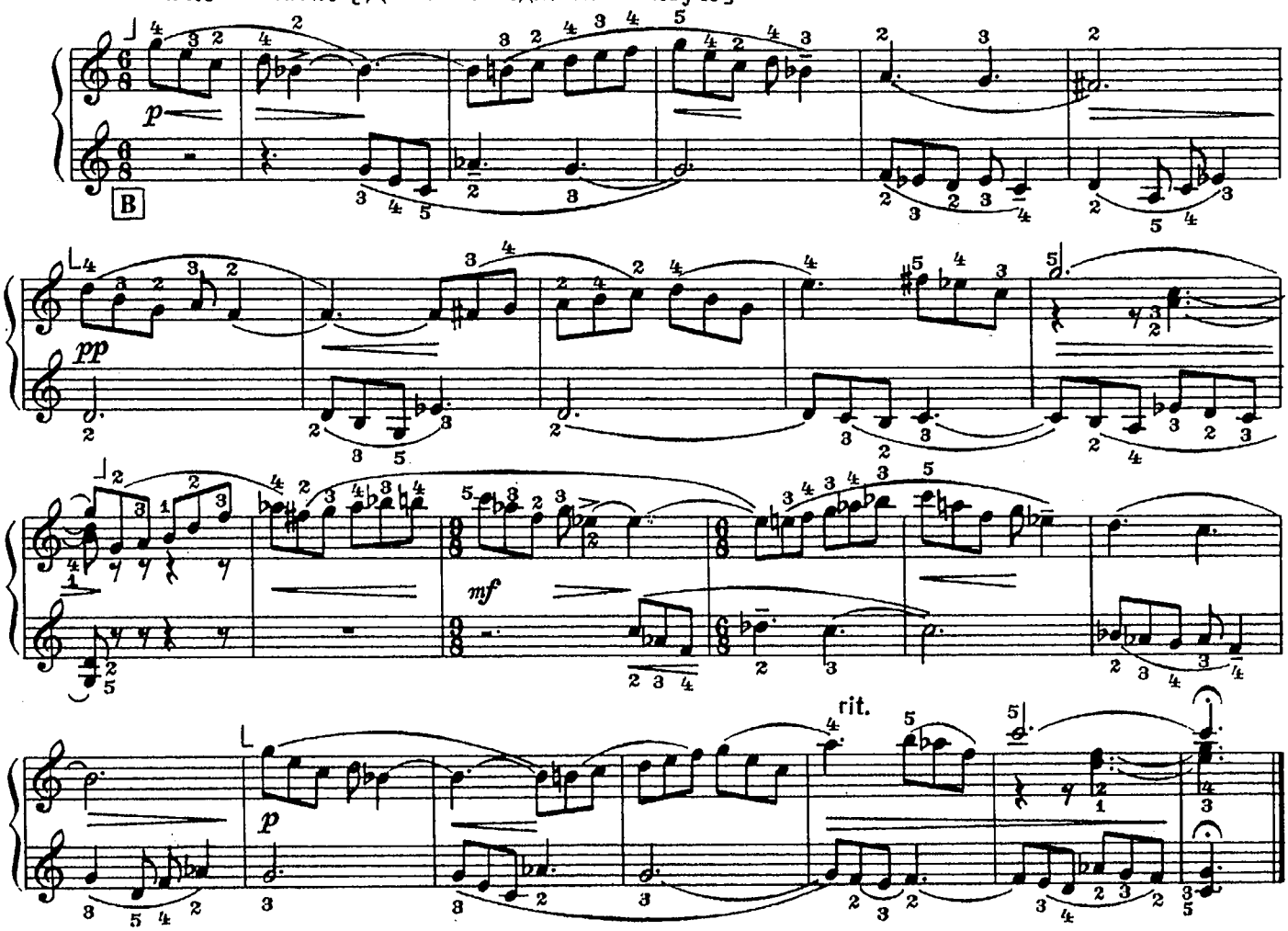




170. ДУЭТ РОЖКОВ

Ю. ШИШАКОВ

Andante cantabile [Довольно медленно и певуче]

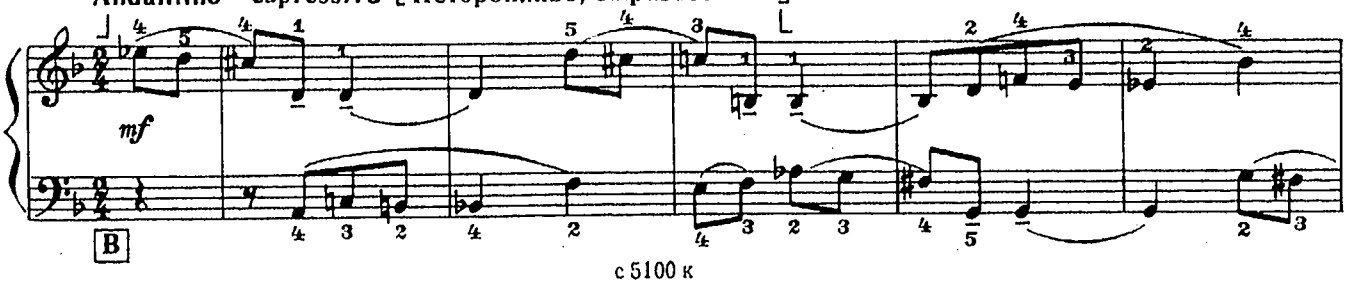


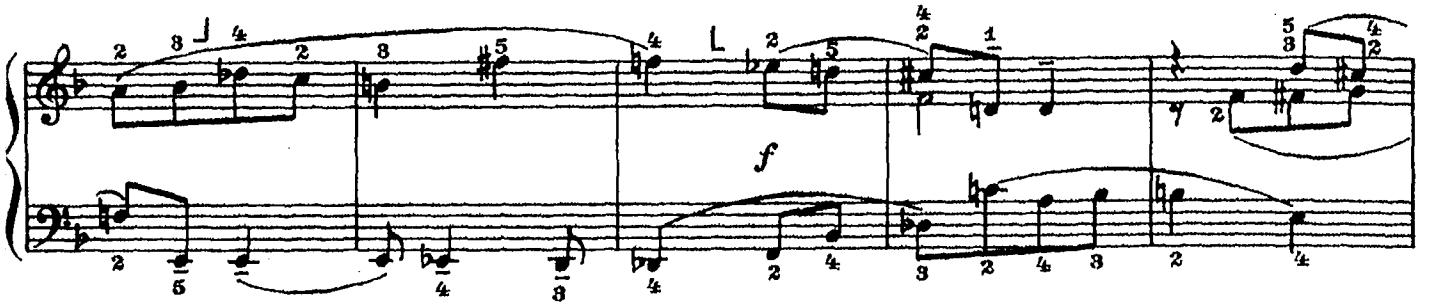
171. ДВЕ ИНВЕНЦИИ

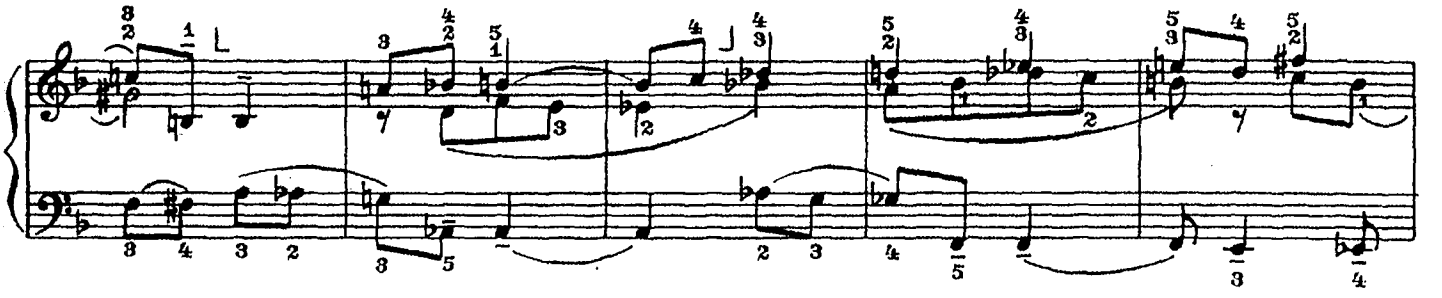
I.

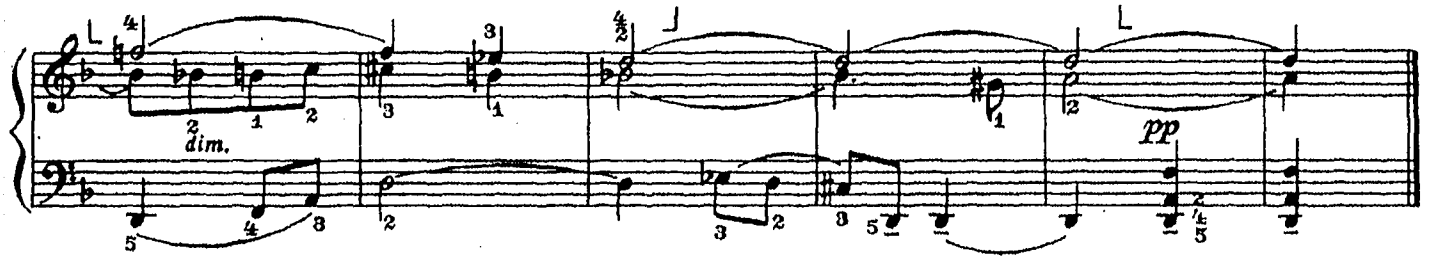
И. БОЛДЫРЕВ

Andantino espressivo [Неторопливо, выразительно]



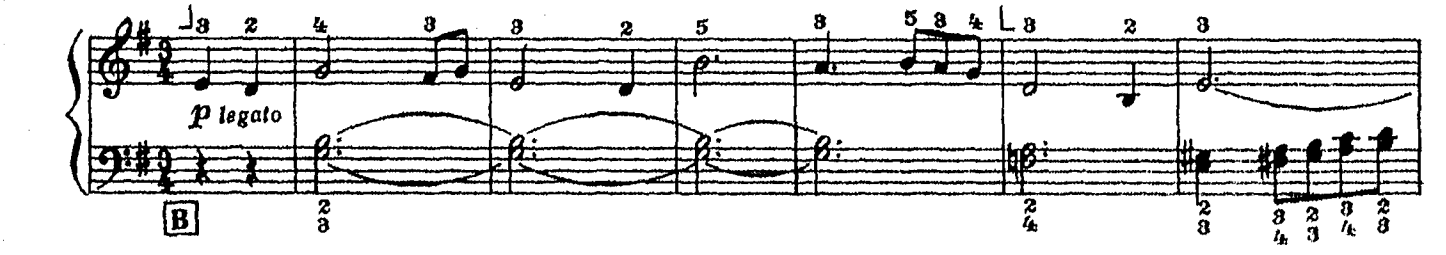


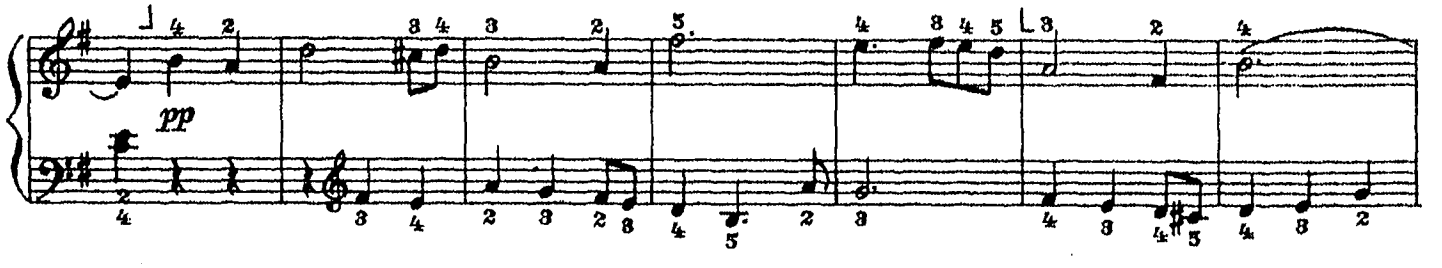


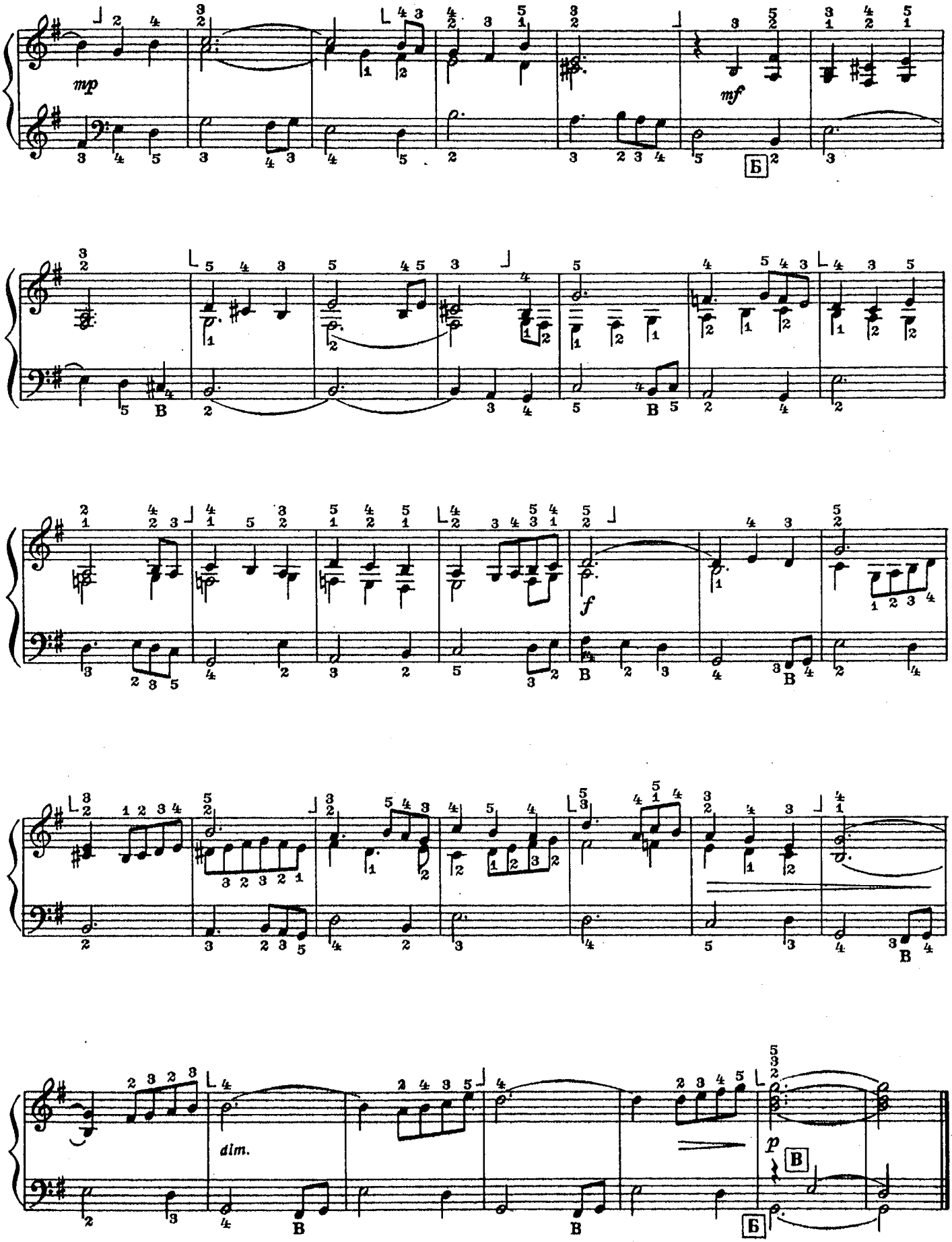


II.

Andante [Спокойно]



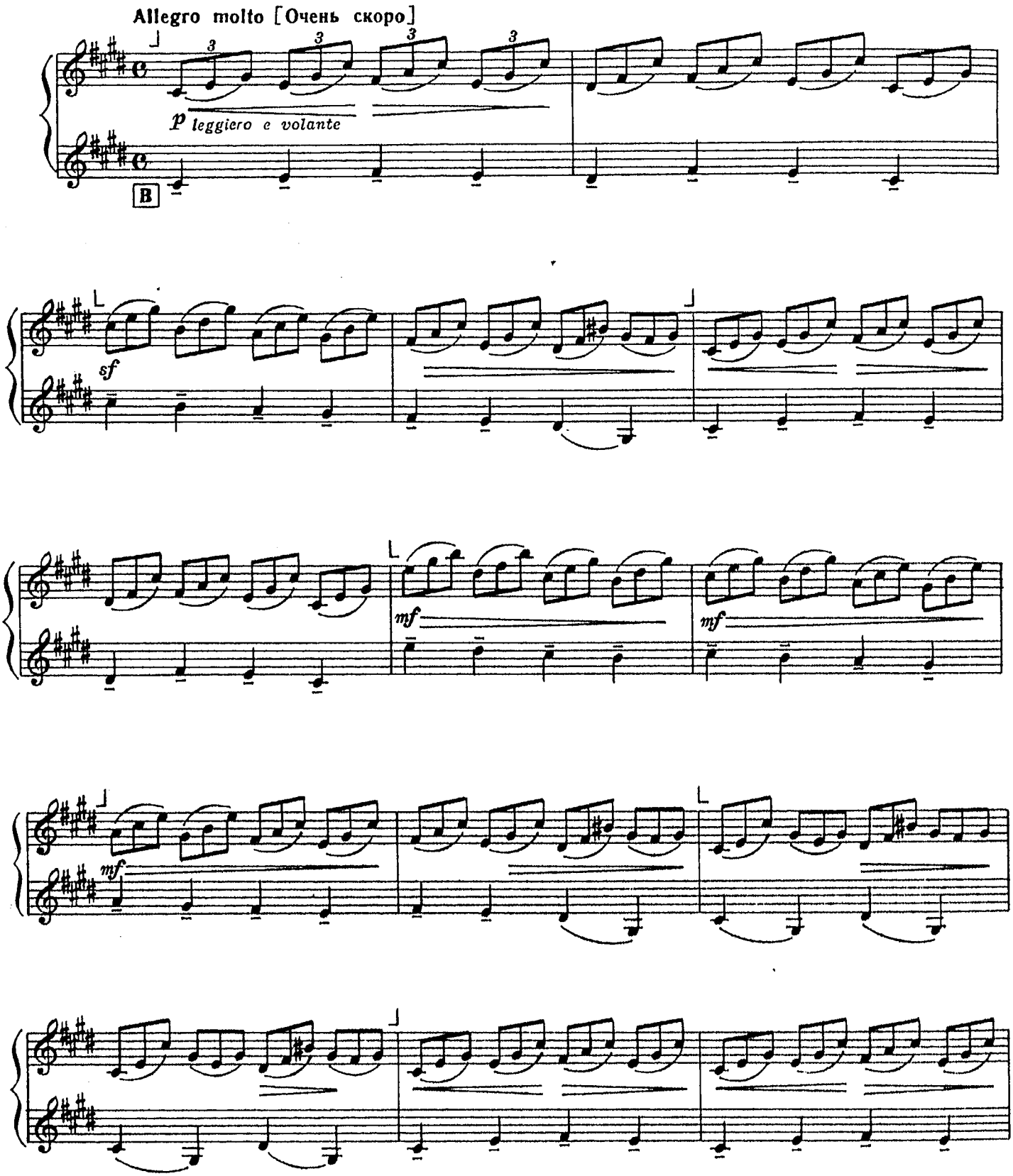


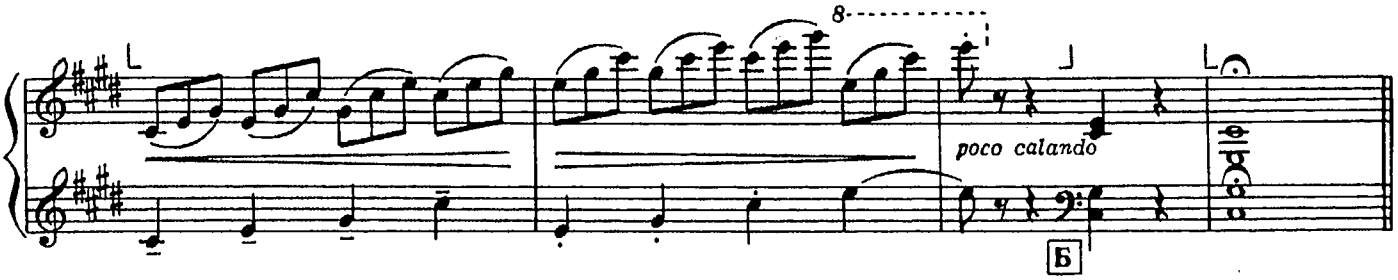

mp
mf
Б
В
f
В
В
dim.
p
В
Б

172. ПРЕЛЮДИЯ И ФУГЕТТА

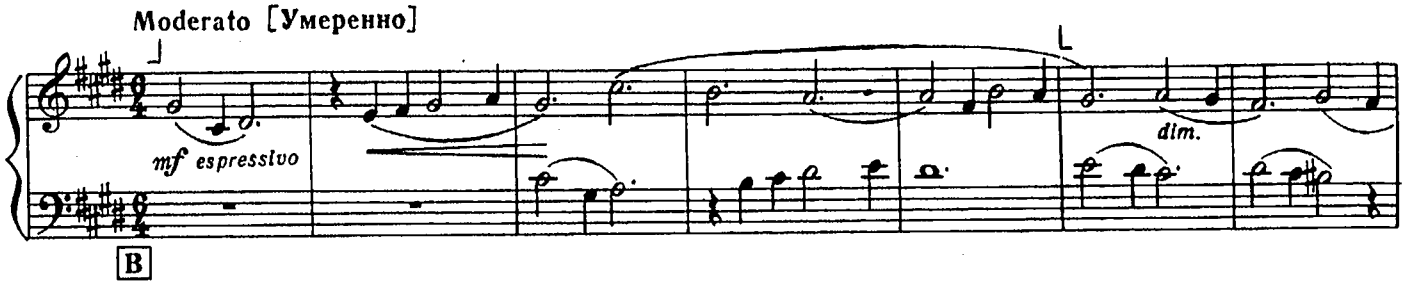
Прелюдия

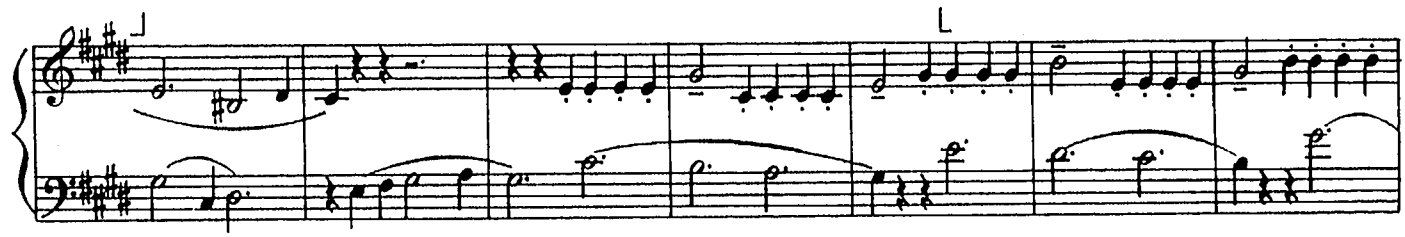
С. МАЙКАПАР

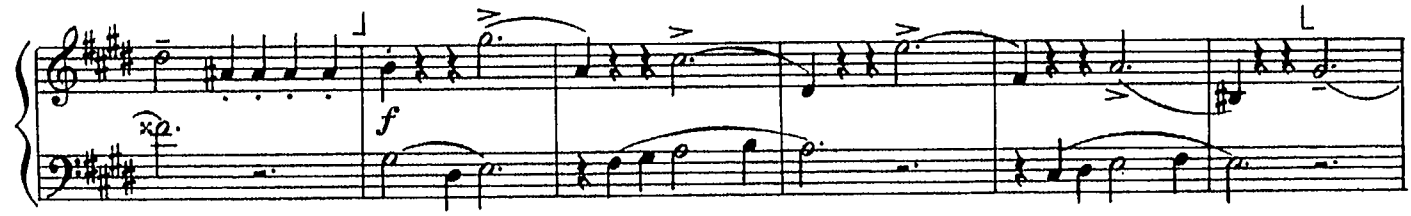


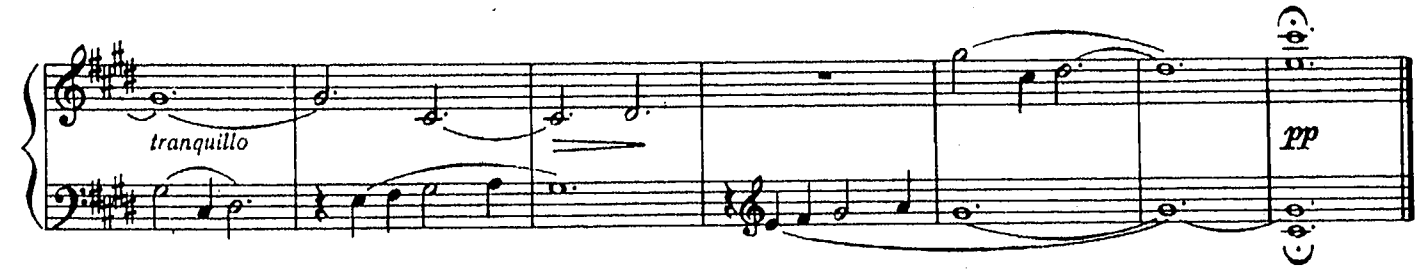

8
poco calando
Б

Фугетта


Moderato [Умеренно]
mf espressivo
dim.
В




f


tranquillo
pp

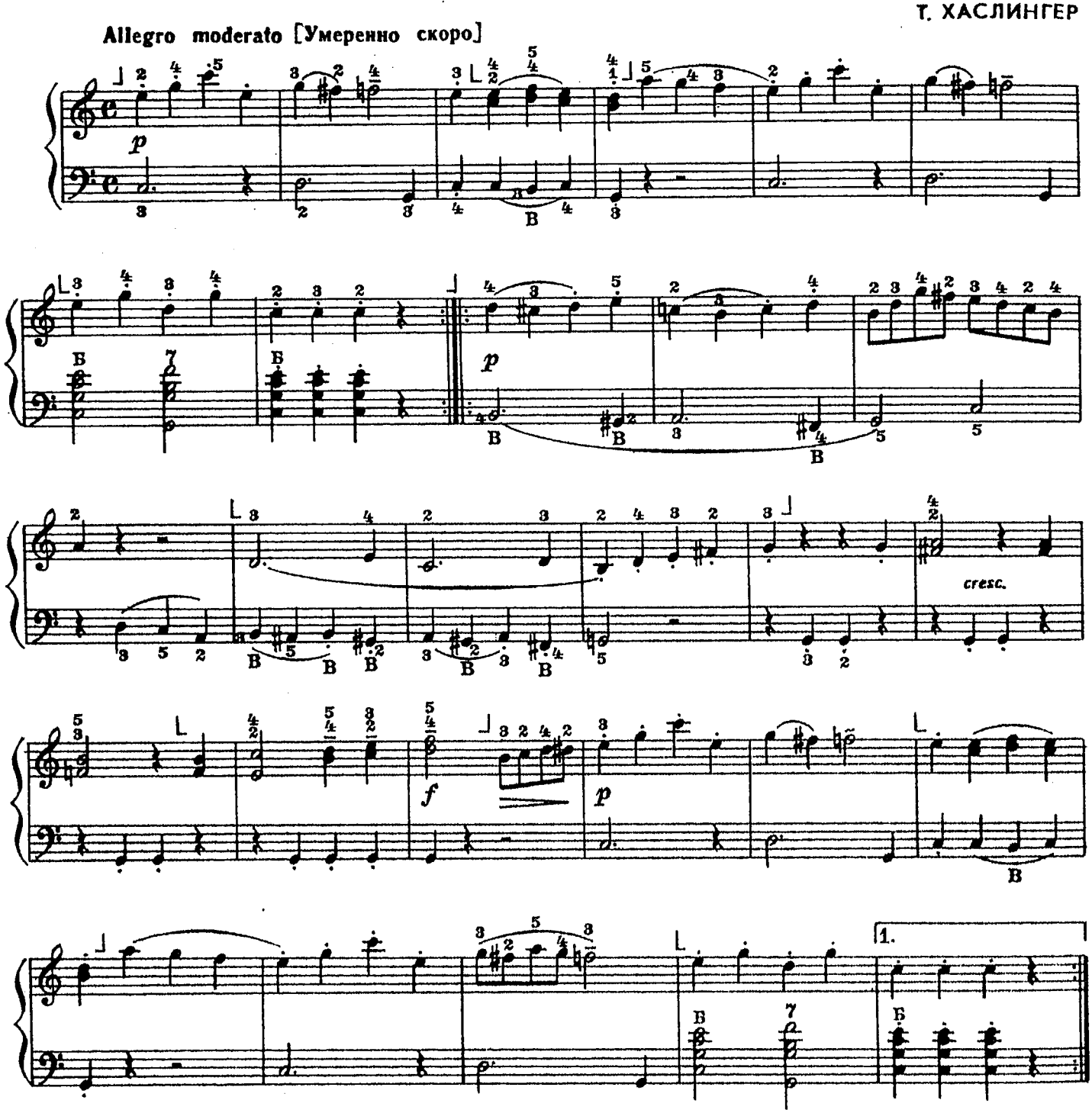
V. СОНАТИНЫ, РОНДО, ВАРИАЦИИ

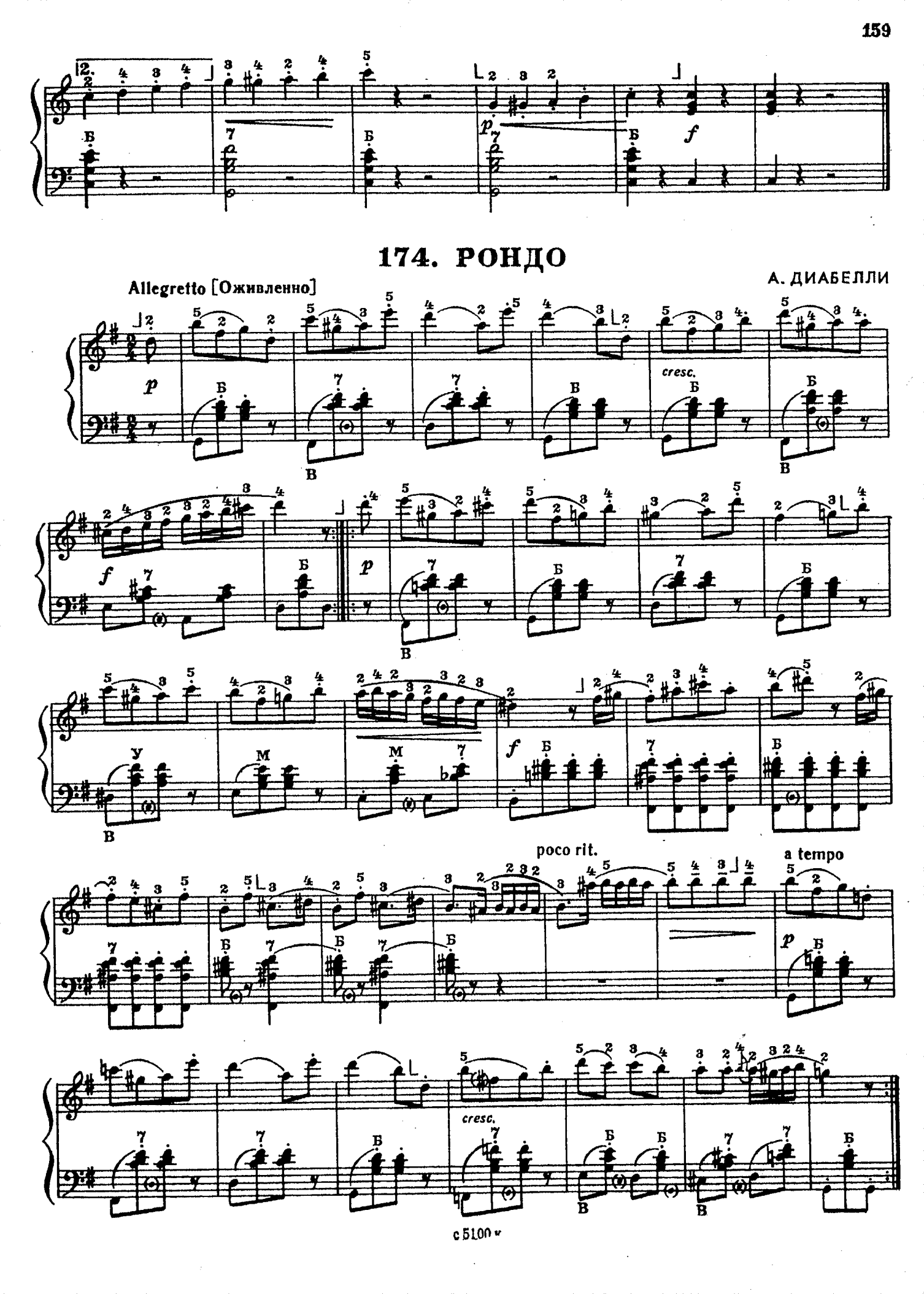
ГОТОВЫЙ БАЯН

173. СОНАТИНА

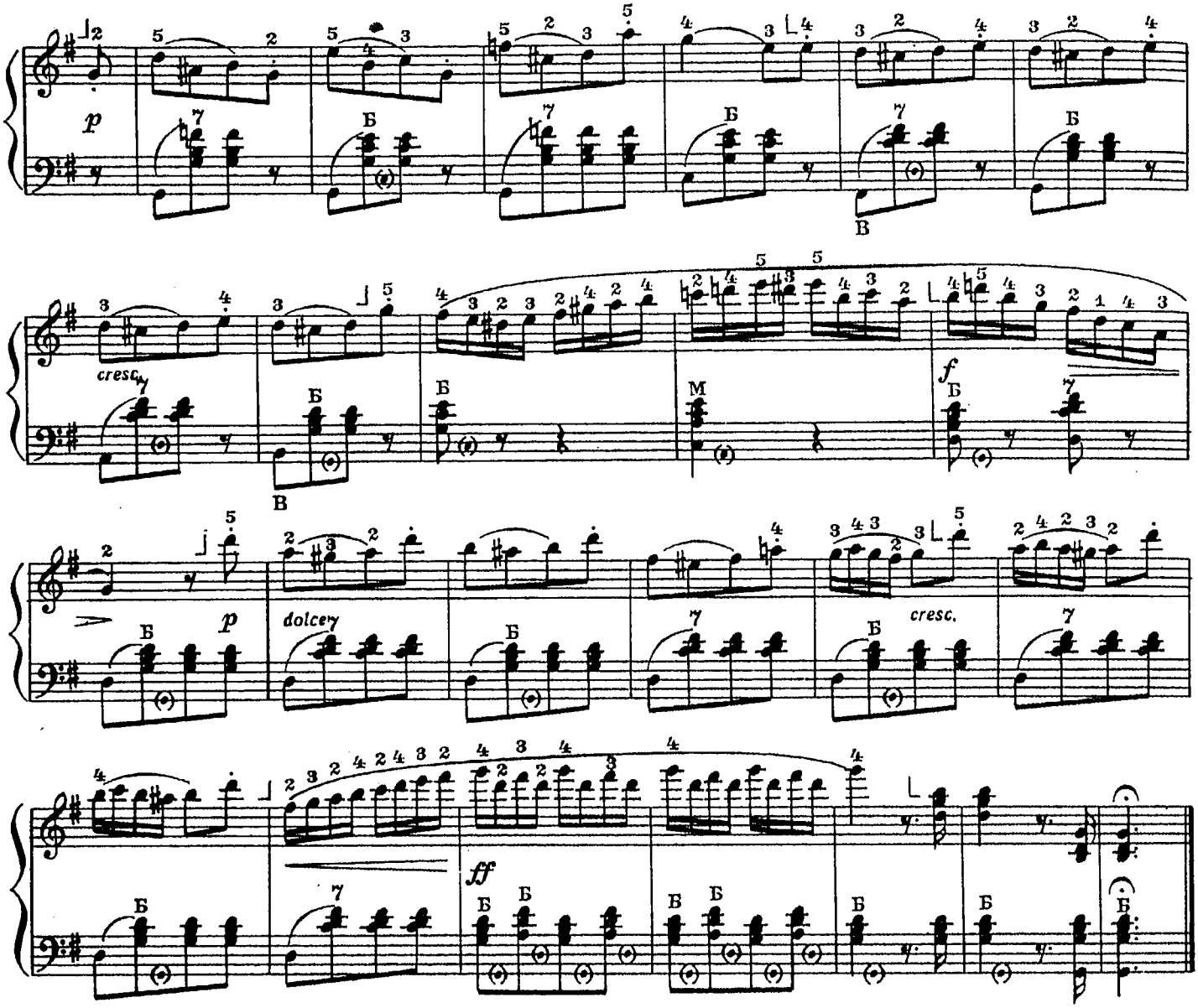
Т. ХАСЛИНГЕР

Allegro moderato [Умеренно скоро]



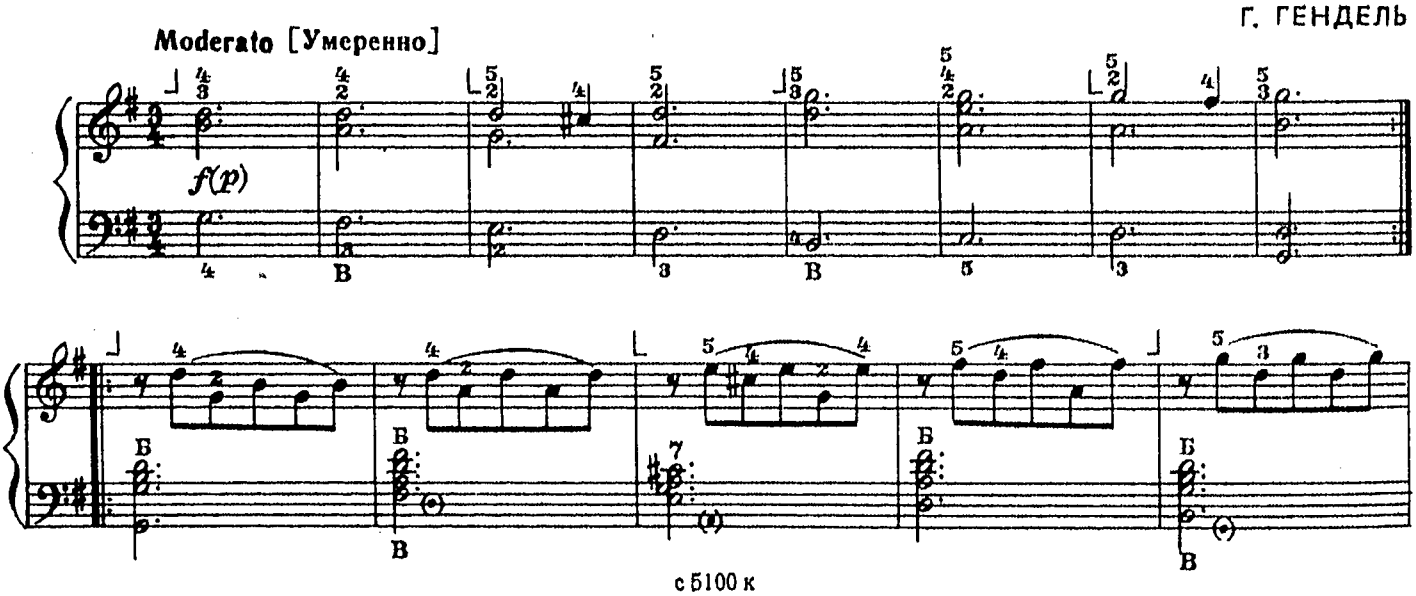

174. РОНДО
А. ДИАБЕЛЛИ
Allegretto [Оживленно]
cresc.
poco rit.
a tempo
cresc.

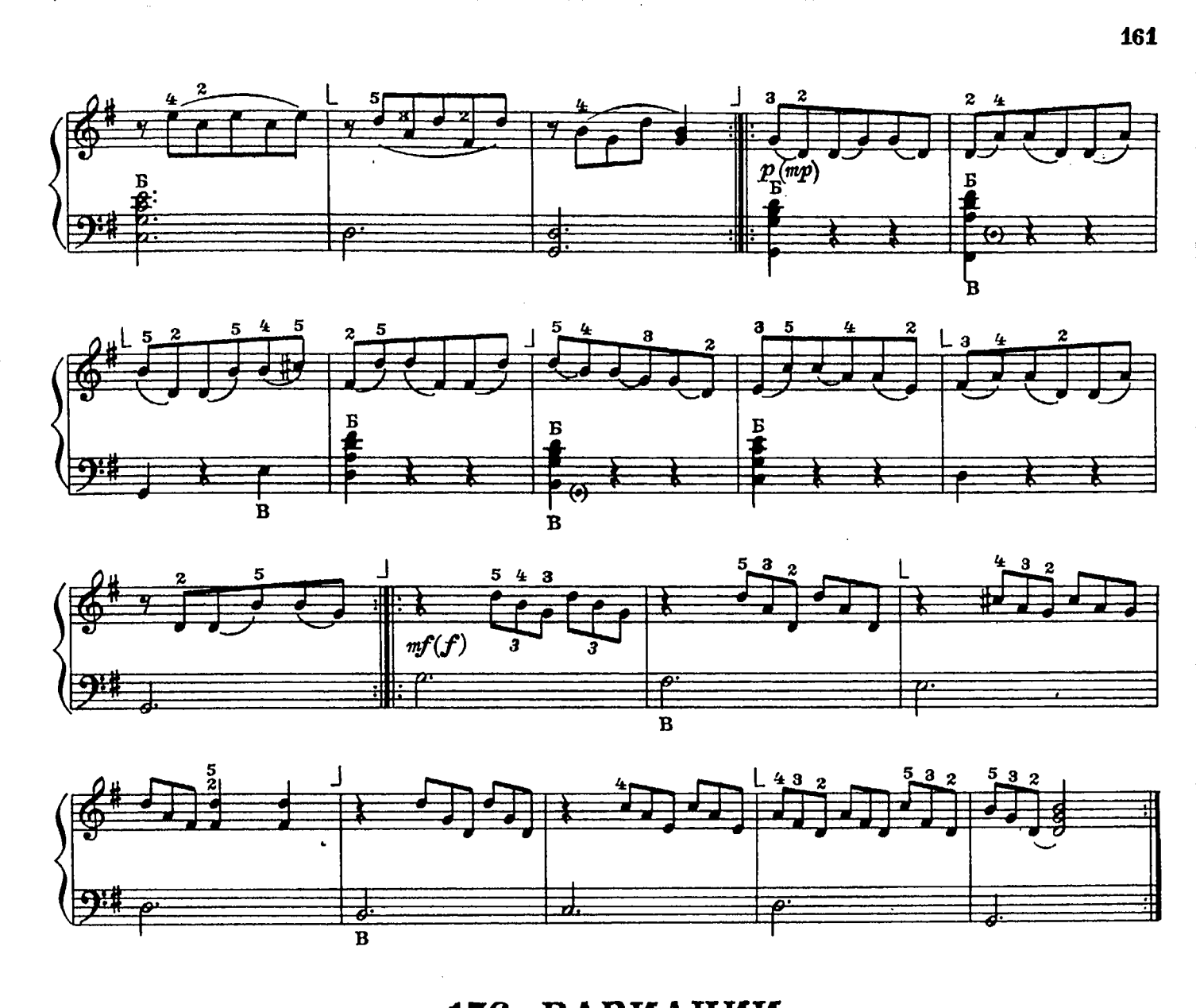
с 5100 м



175. ЧАКОНА

Г. ГЕНДЕЛЬ



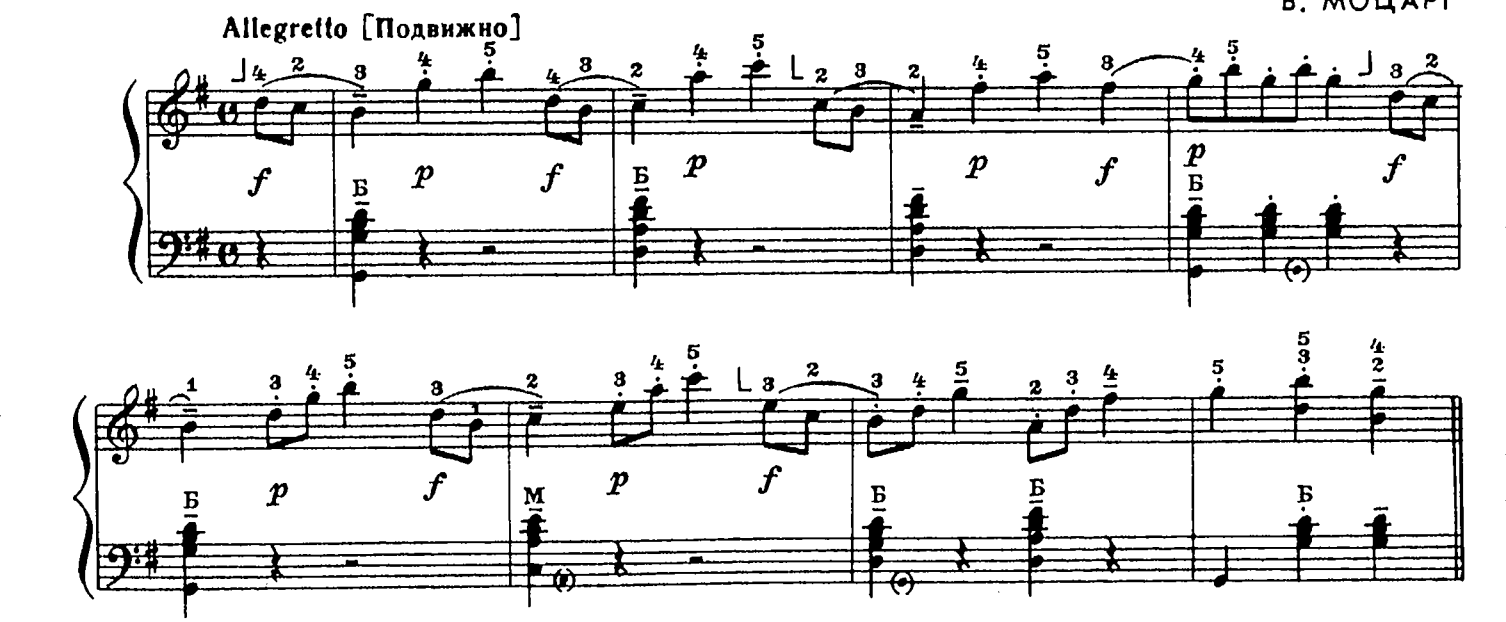


176. ВАРИАЦИИ

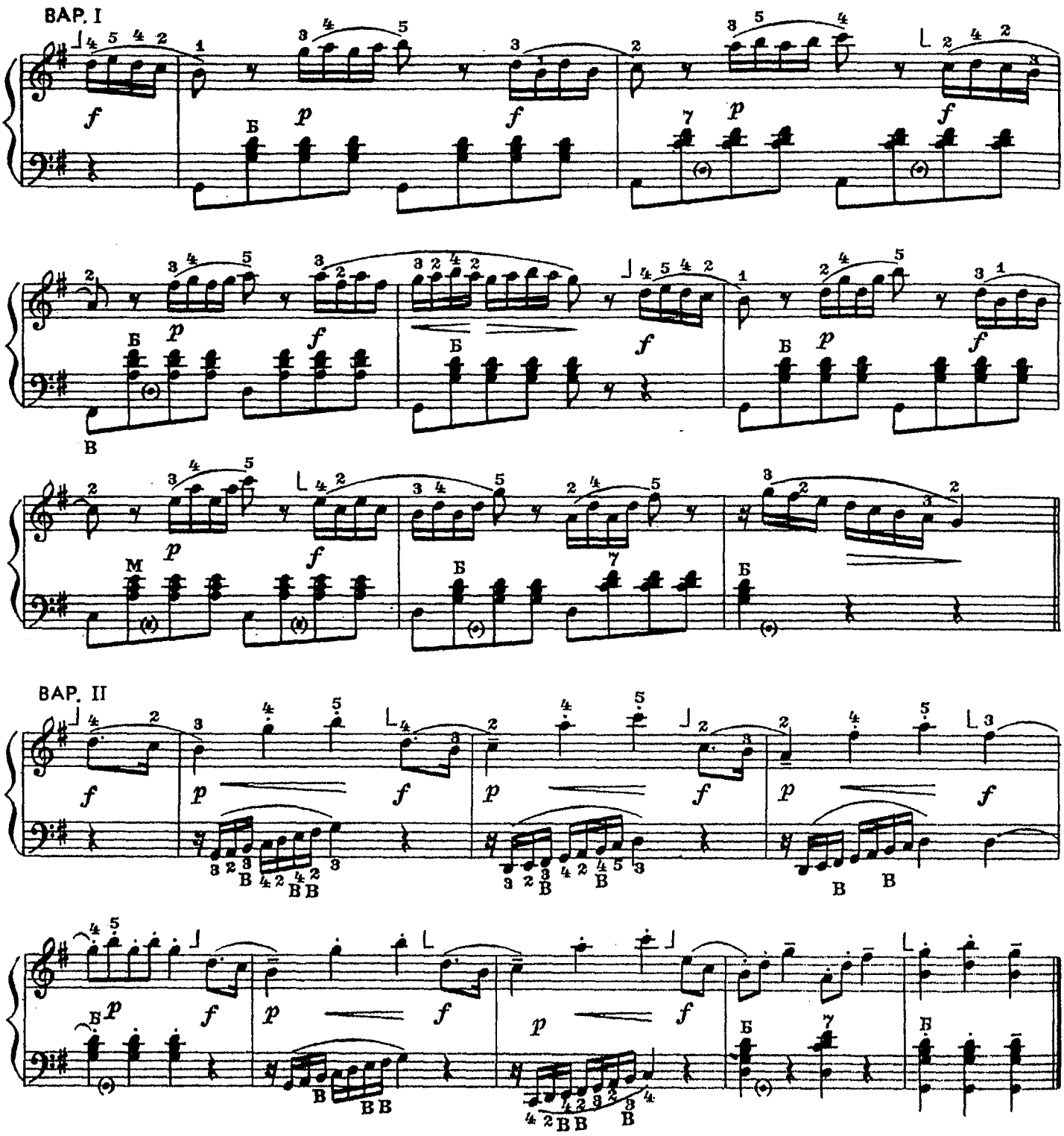
на тему из оперы „Волшебная флейта“

В. МОЦАРТ

Allegretto [Подвижно]



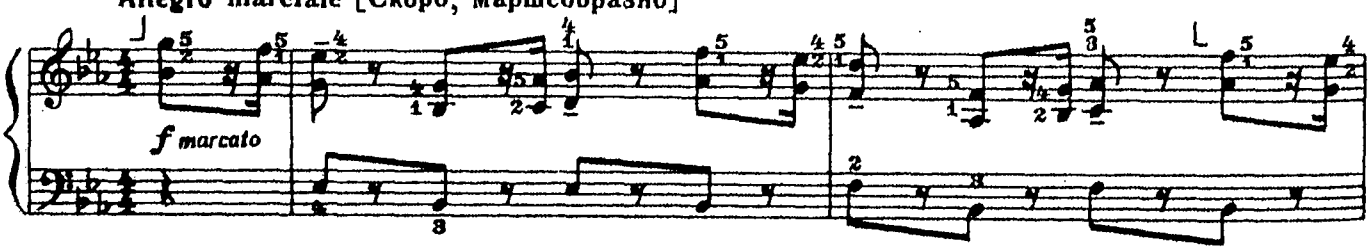
с 5100 к

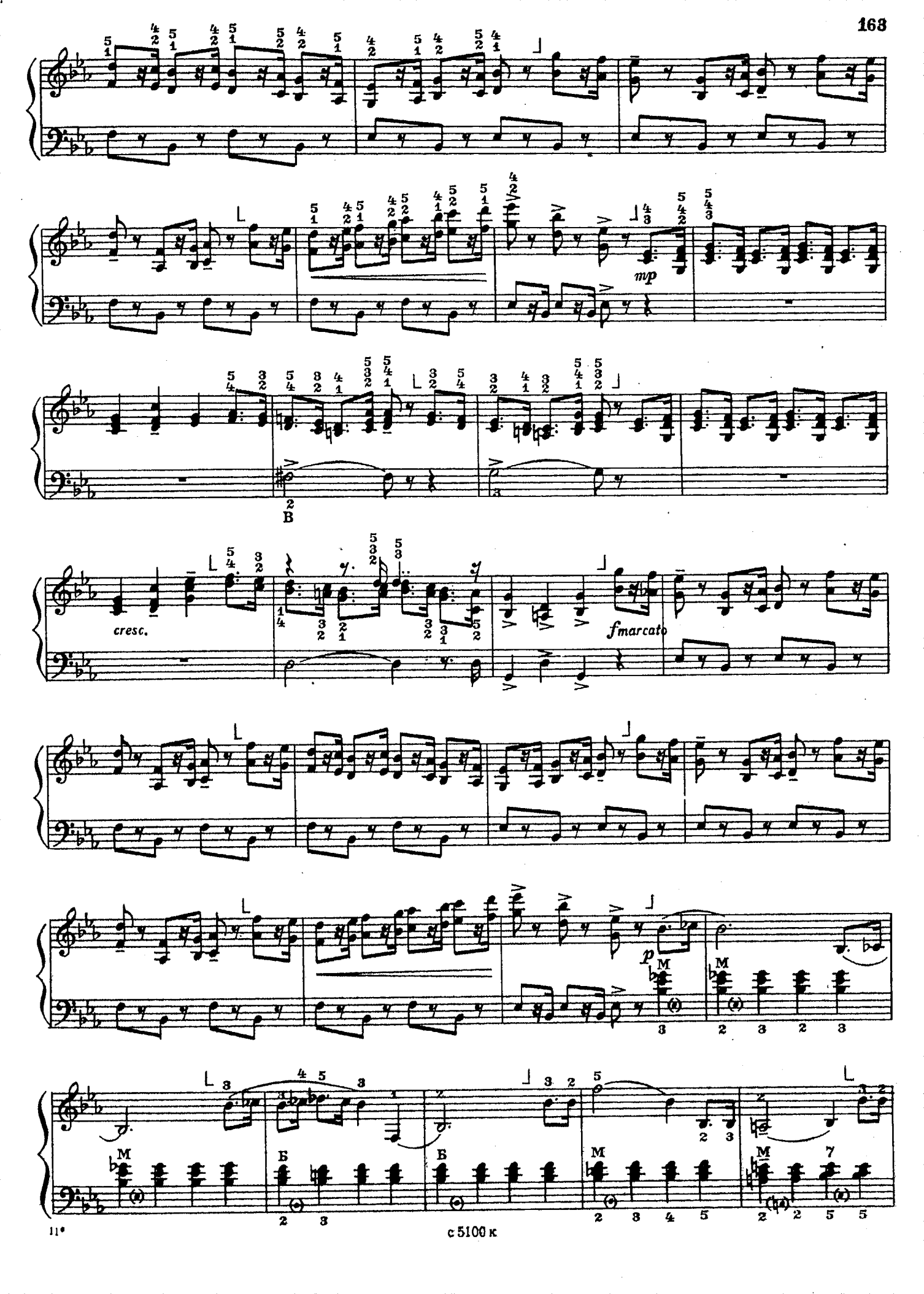


177. РОНДО-МАРШ

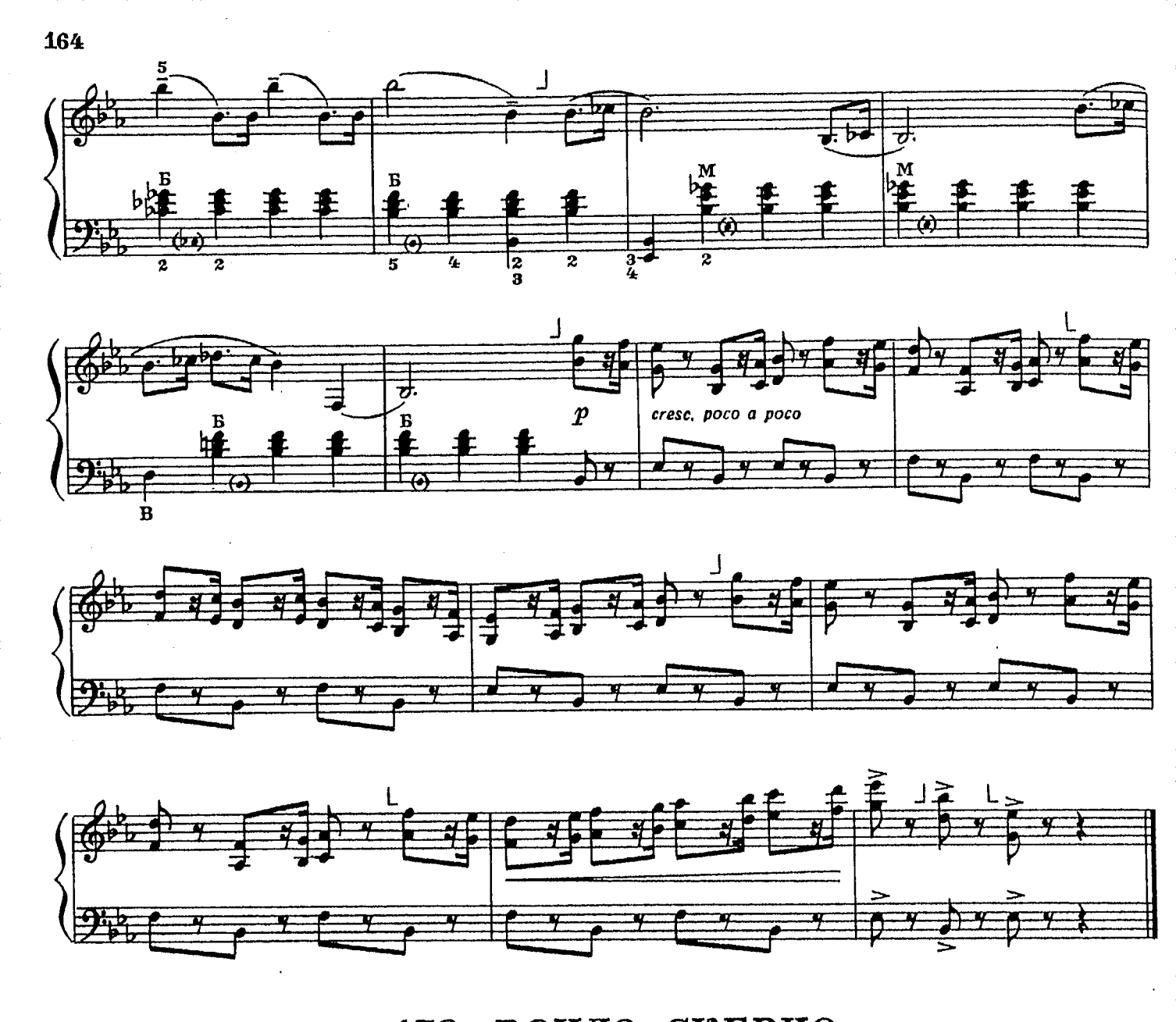
Allegro marciale [Скоро, маршеобразно]

Д. КАБАЛЕВСКИЙ





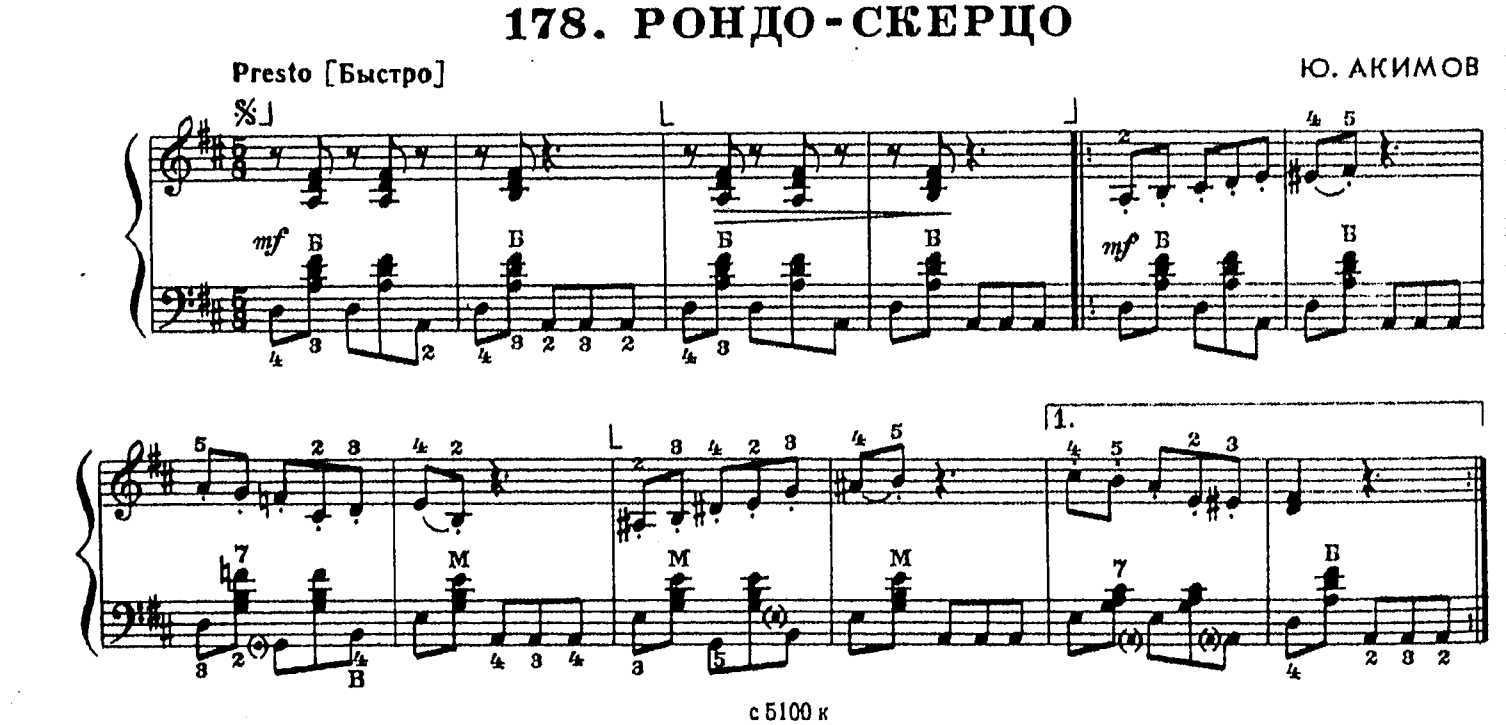
с 5100 к

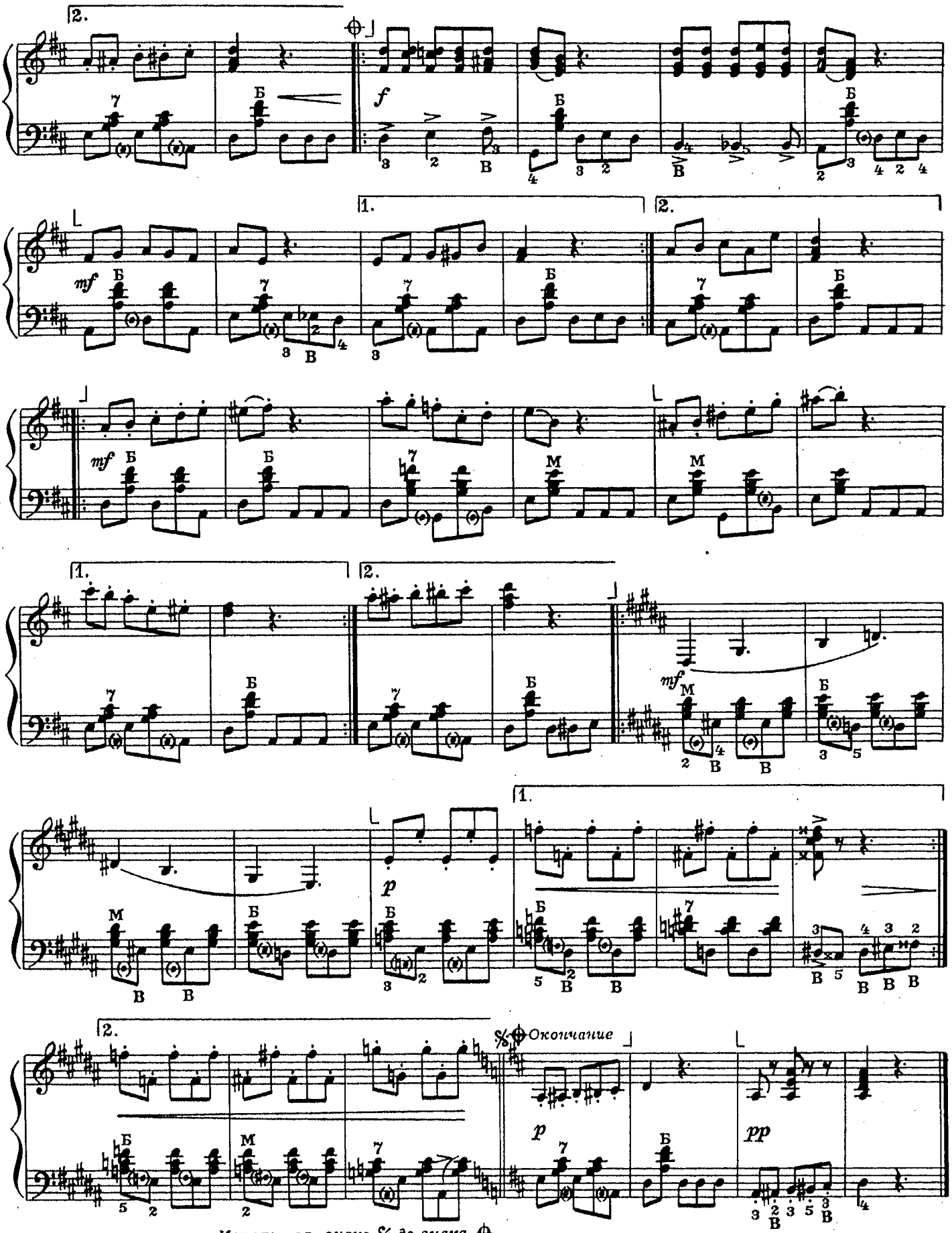


178. РОНДО-СКЕРЦО

Presto [Быстро]

Ю. АКИМОВ



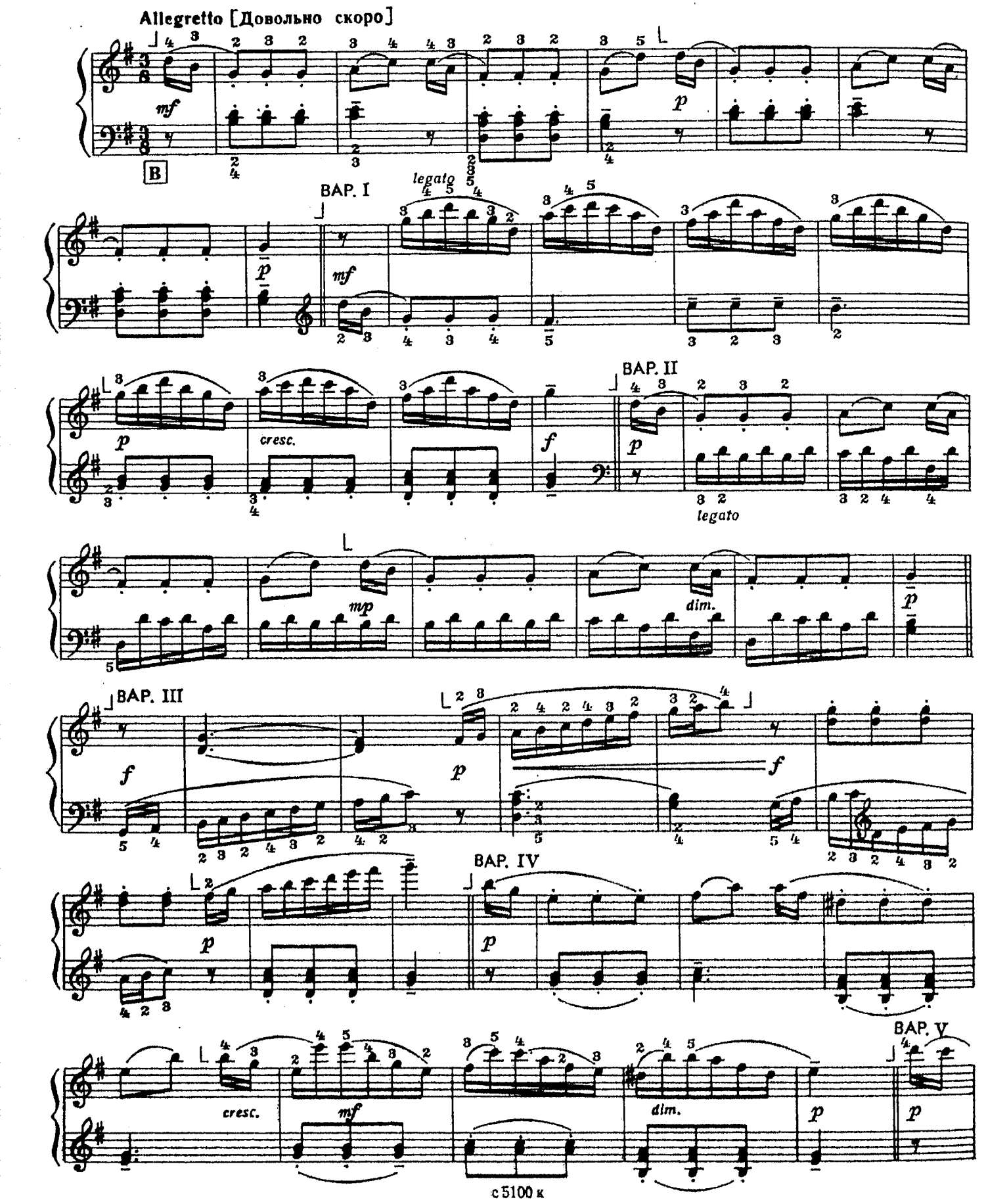


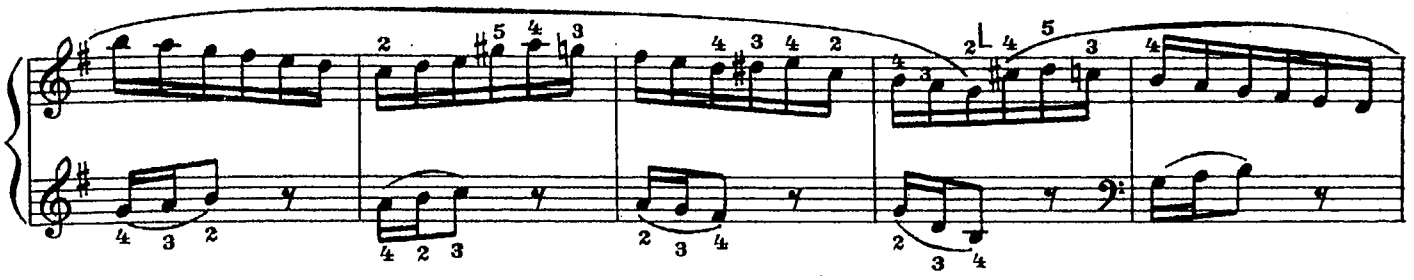
Играть от знака 𝄋 до знака ⊕ и перейти на „Окончание“

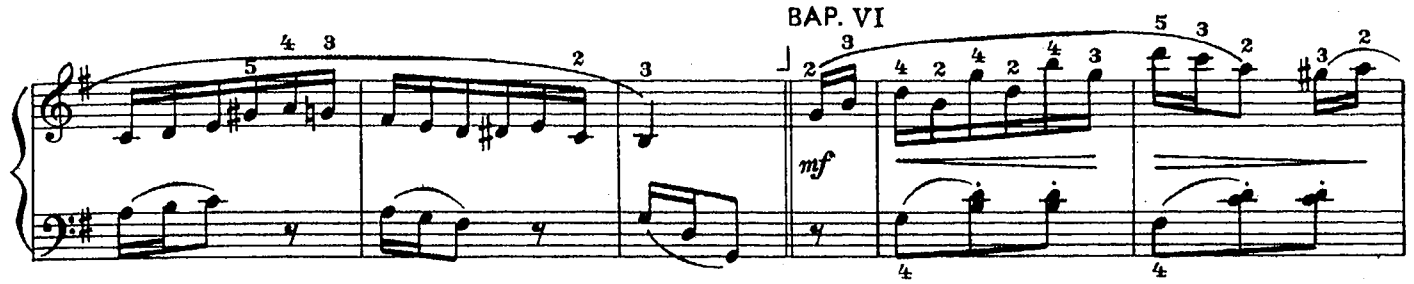
ГОТОВО-ВЫБОРНЫЙ БАЯН

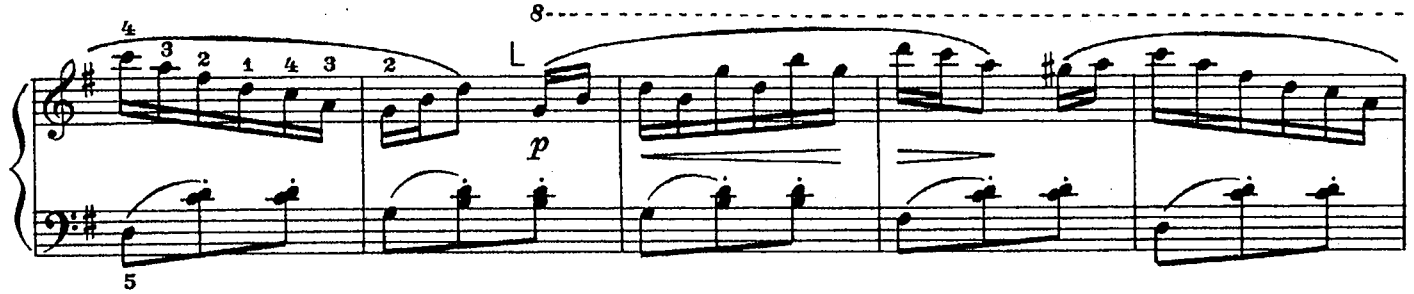
179. ВАРИАЦИИ

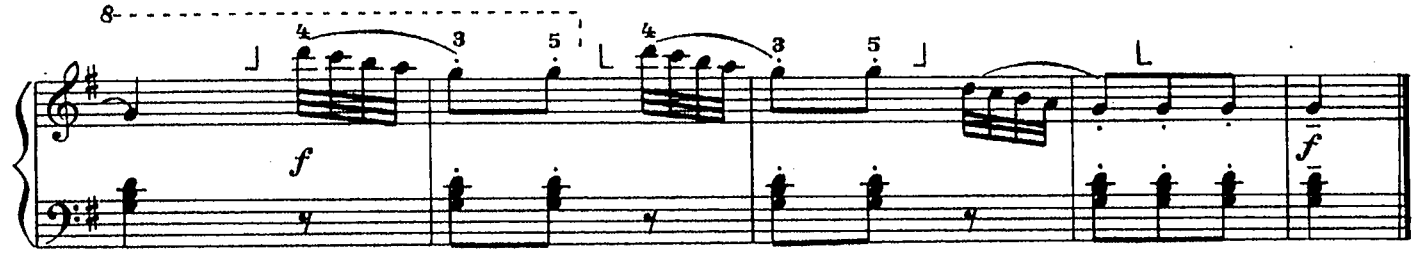
Ф. КУЛАУ







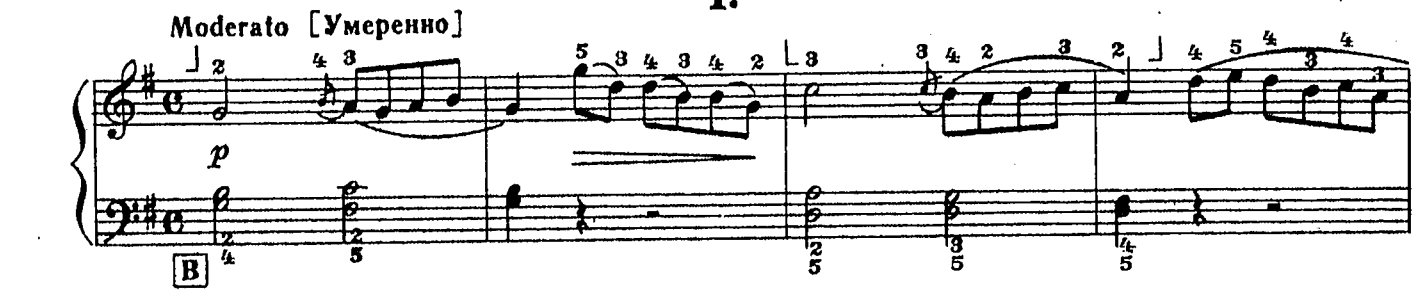


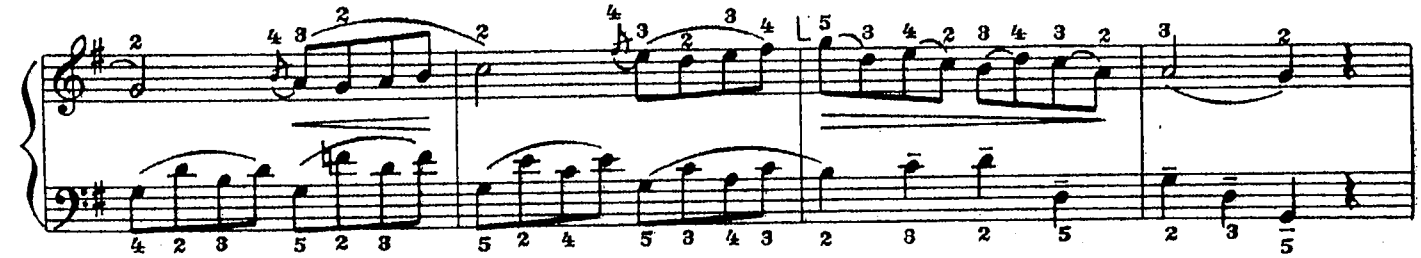


180. СОНАТИНА

I.

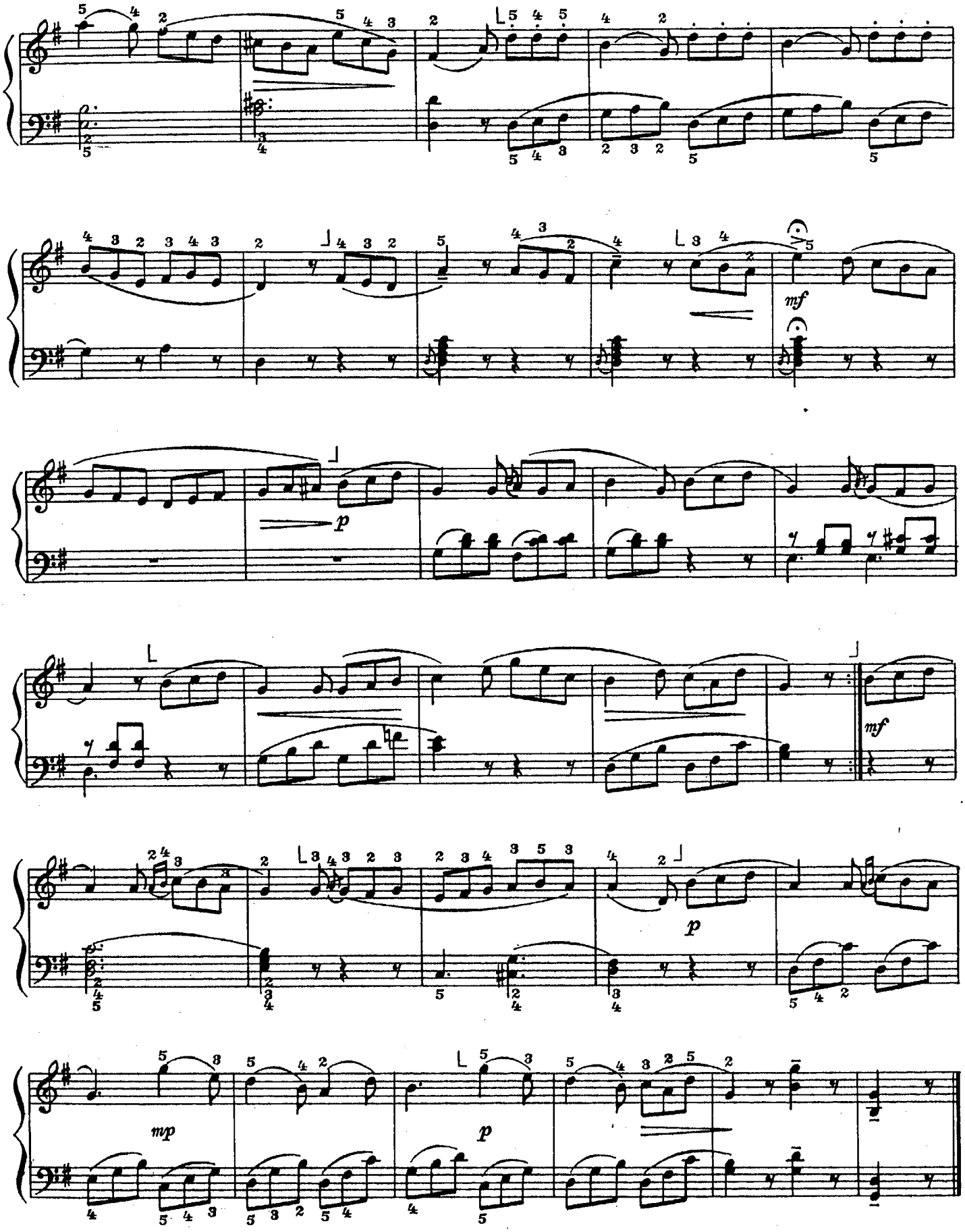
Л. БЕТХОВЕН





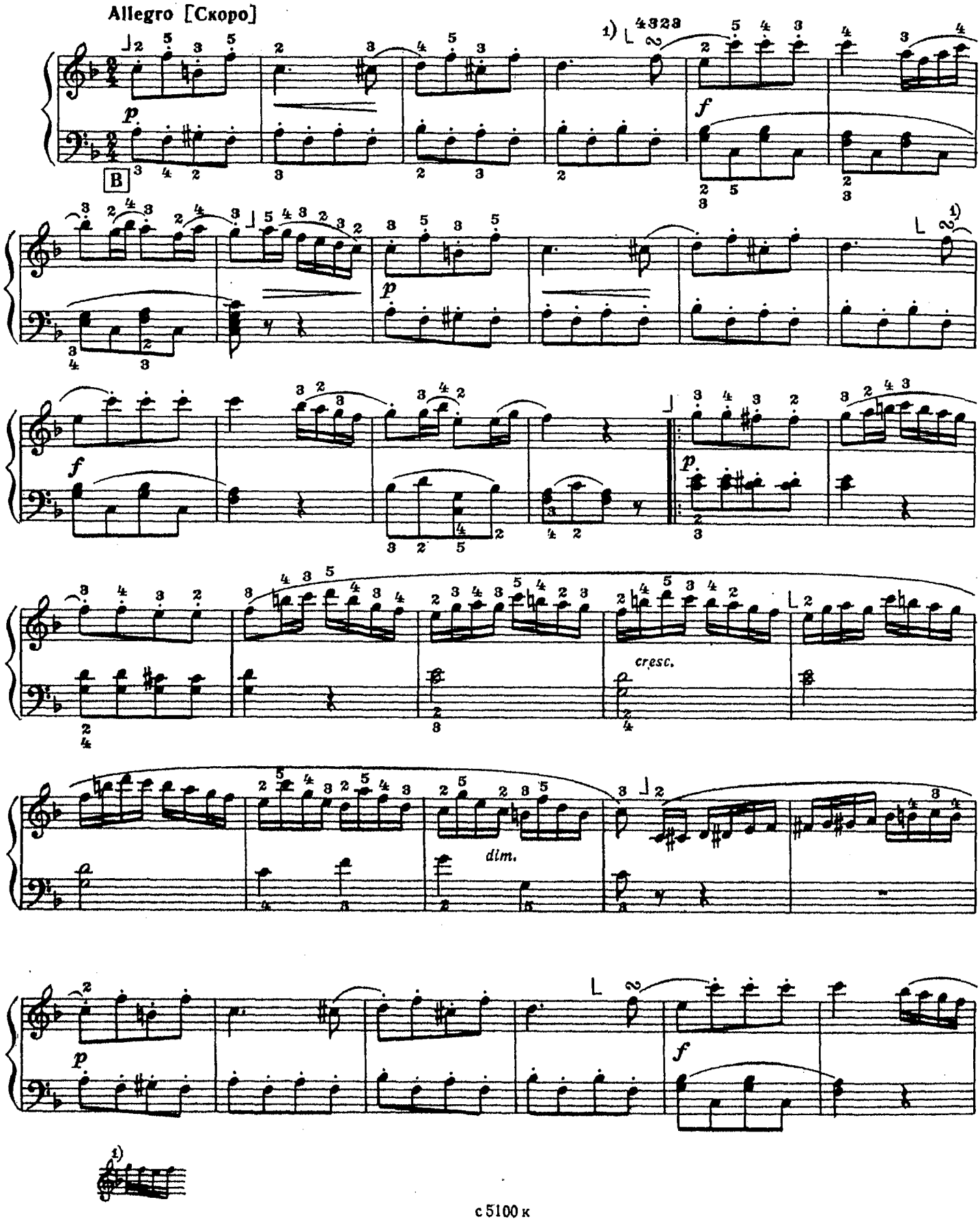
II. Романс

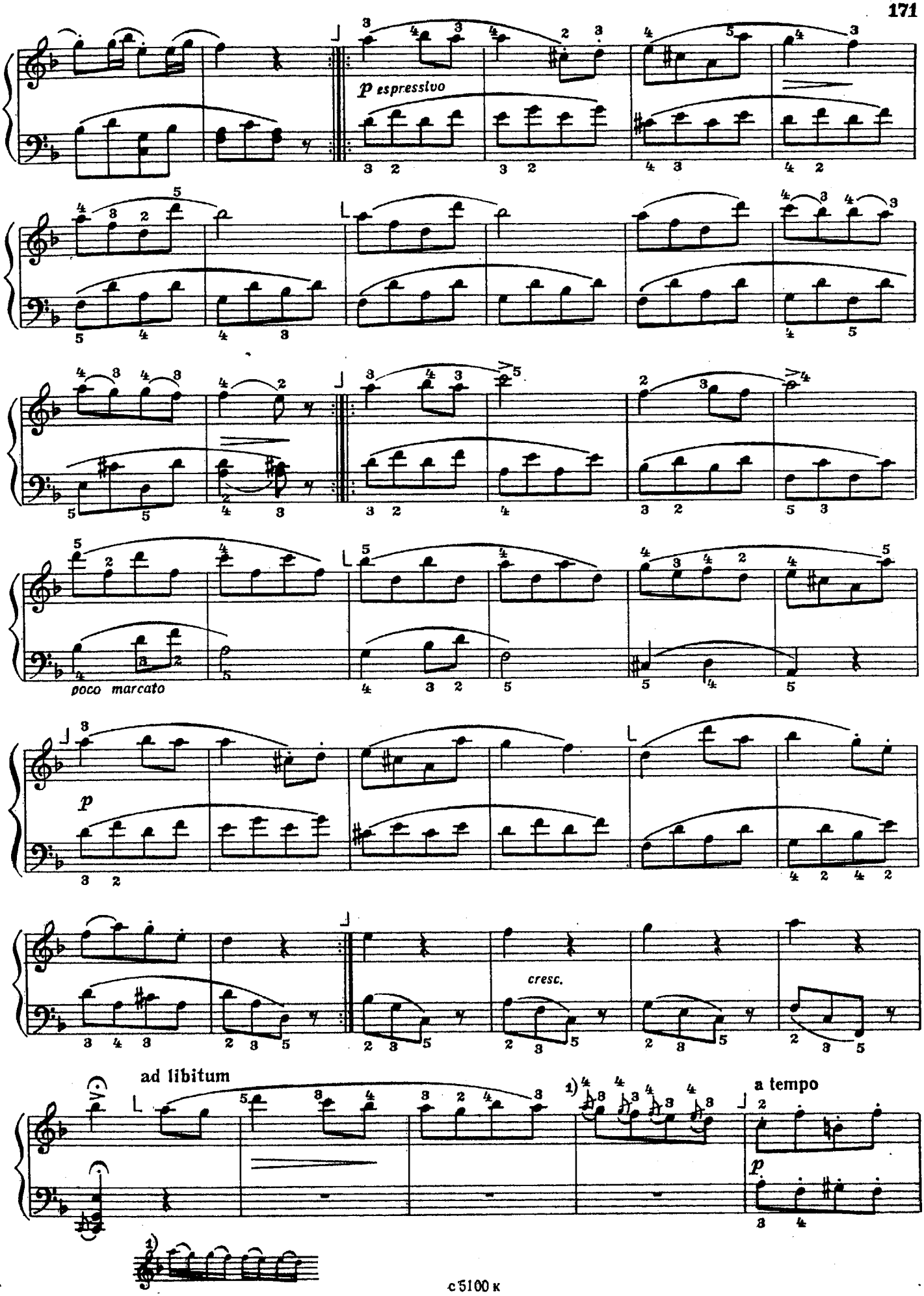
Andantino [Не скоро]

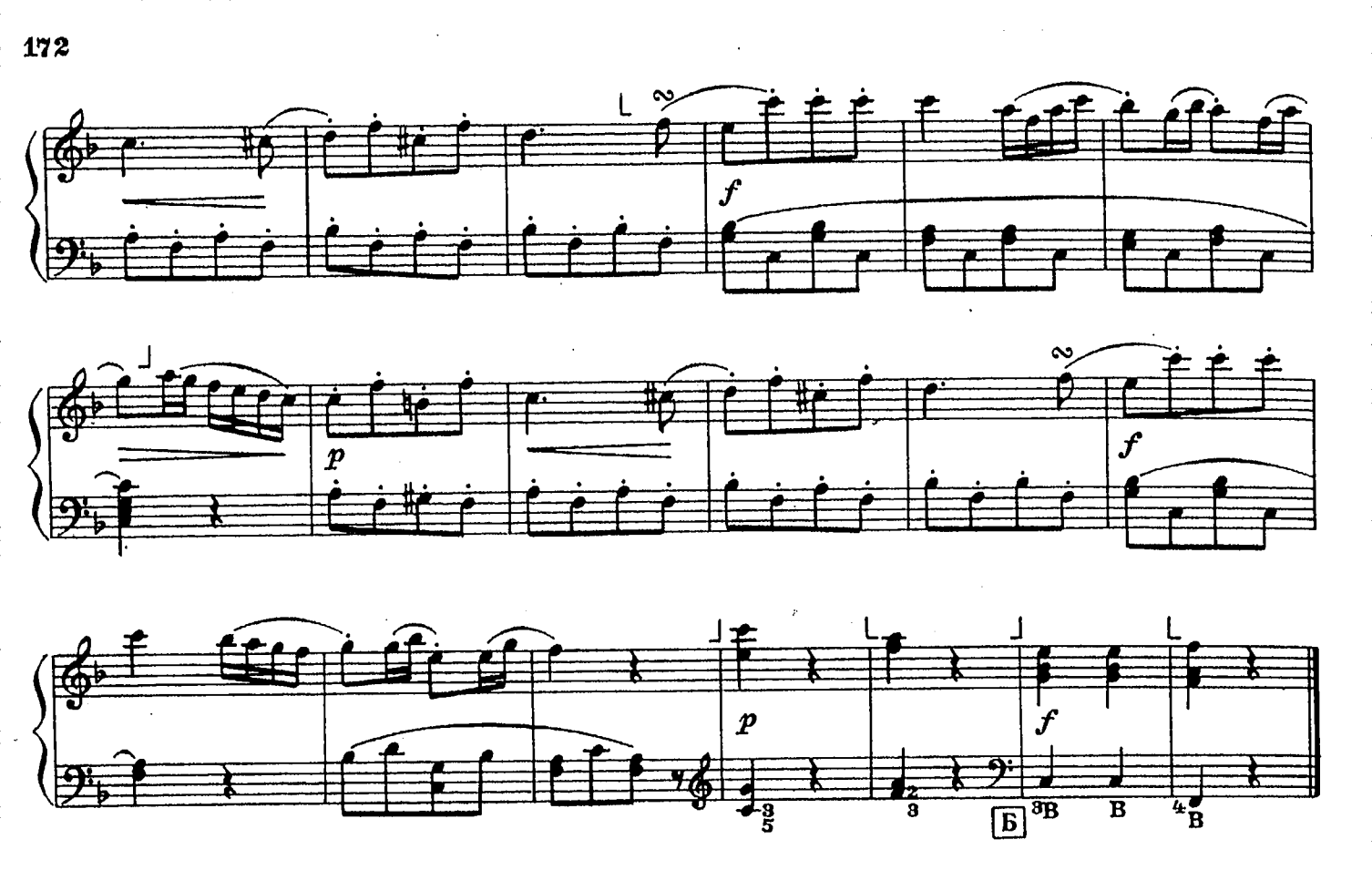

mf
p
mf
p
mp
p

181. РОНДО

Л. БЕТХОВЕН



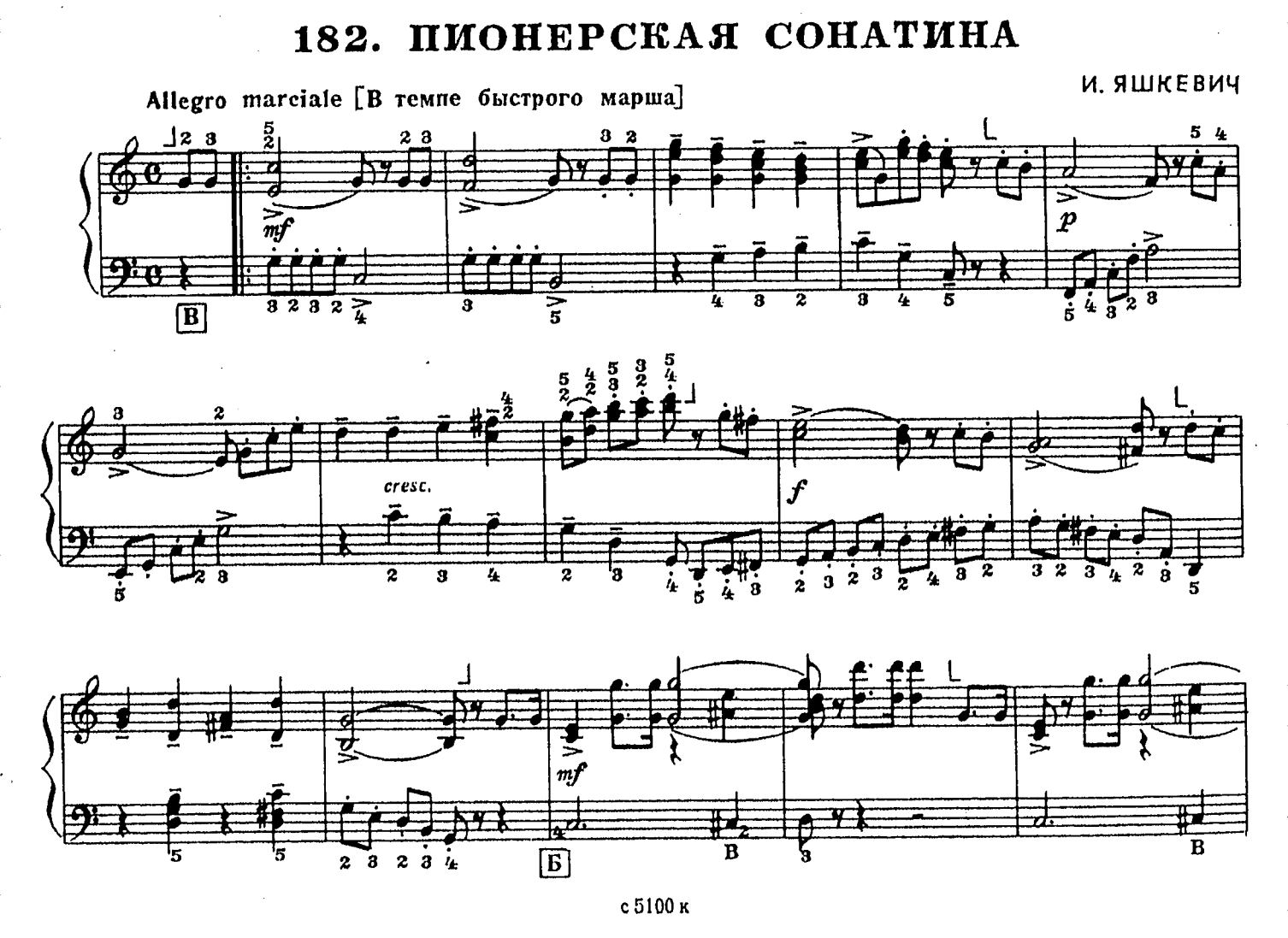

p espressivo
poco marcato
p
cresc.
ad libitum
a tempo
p

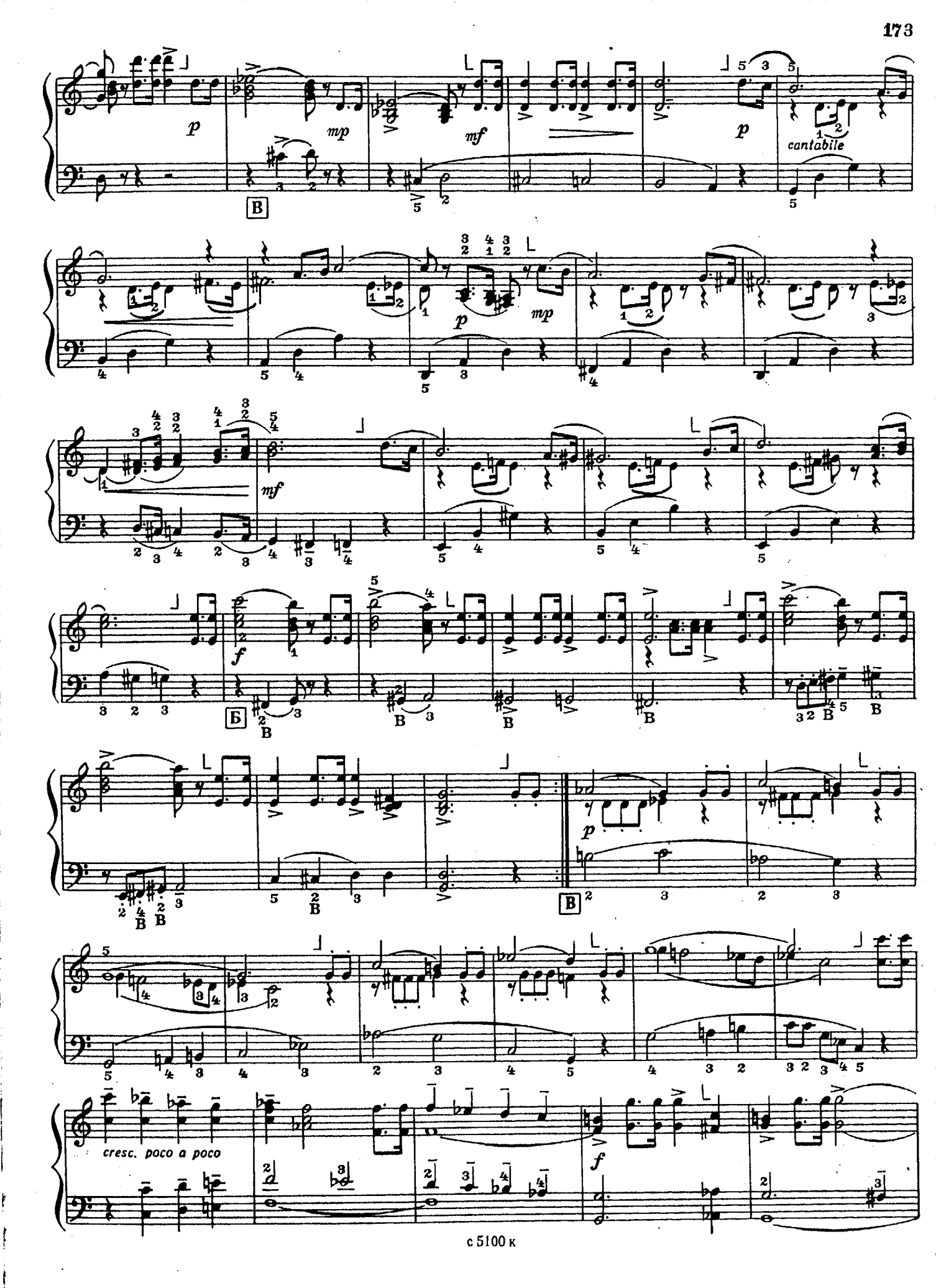


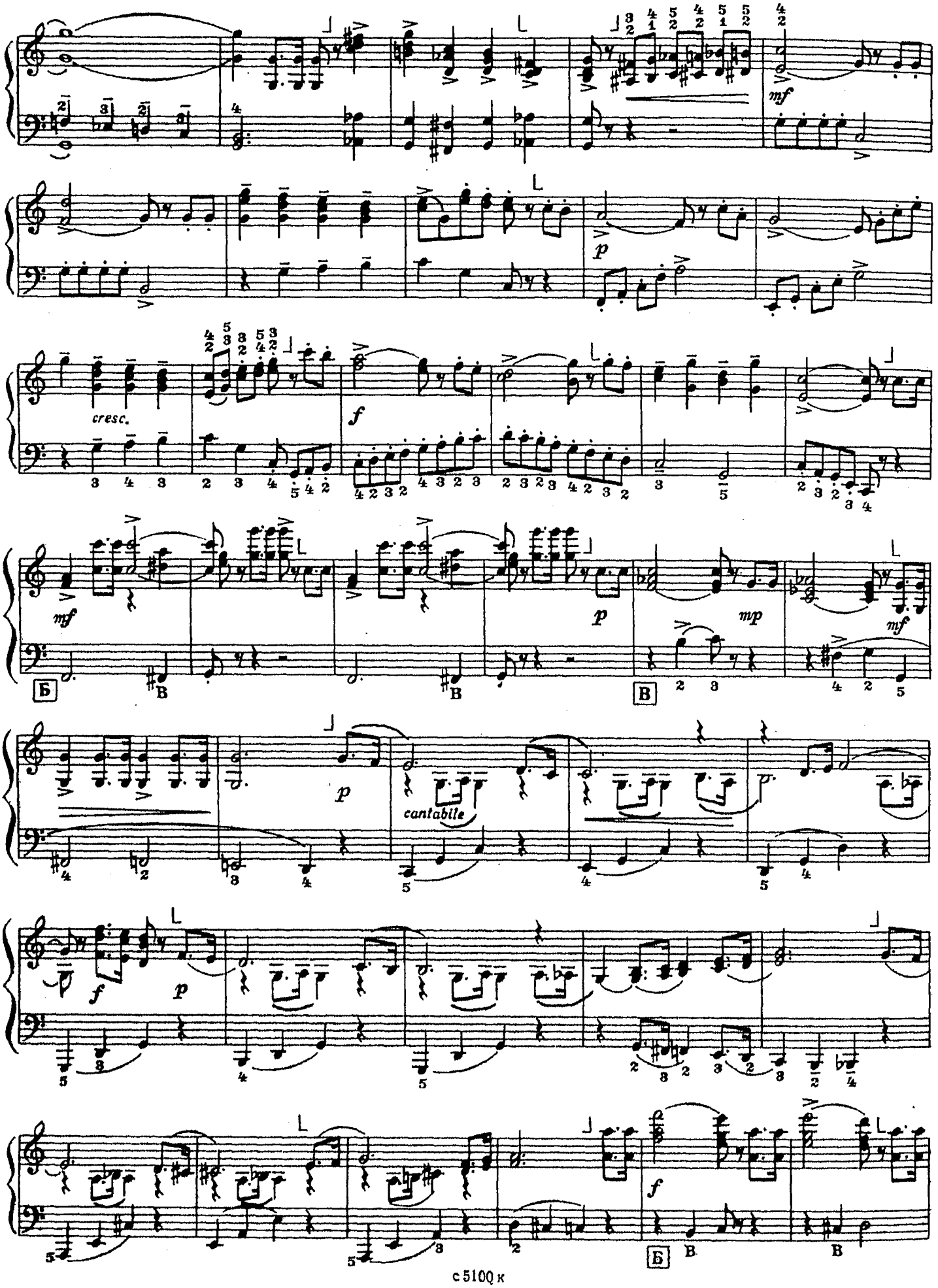
182. ПИОНЕРСКАЯ СОНАТИНА

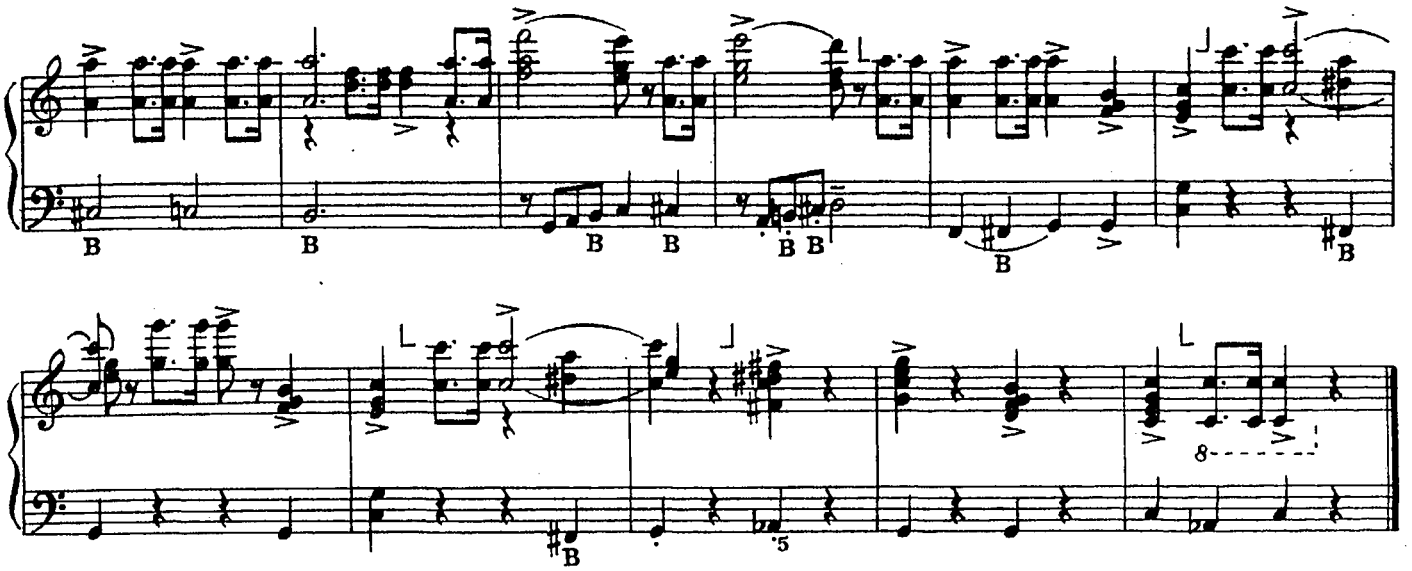
И. ЯШКЕВИЧ

Allegro marciale [В темпе быстрого марша]




p
mp
mf
p
cantabile
В
p
mp
mf
f
Б
В
p
В
cresc. poco a poco
f

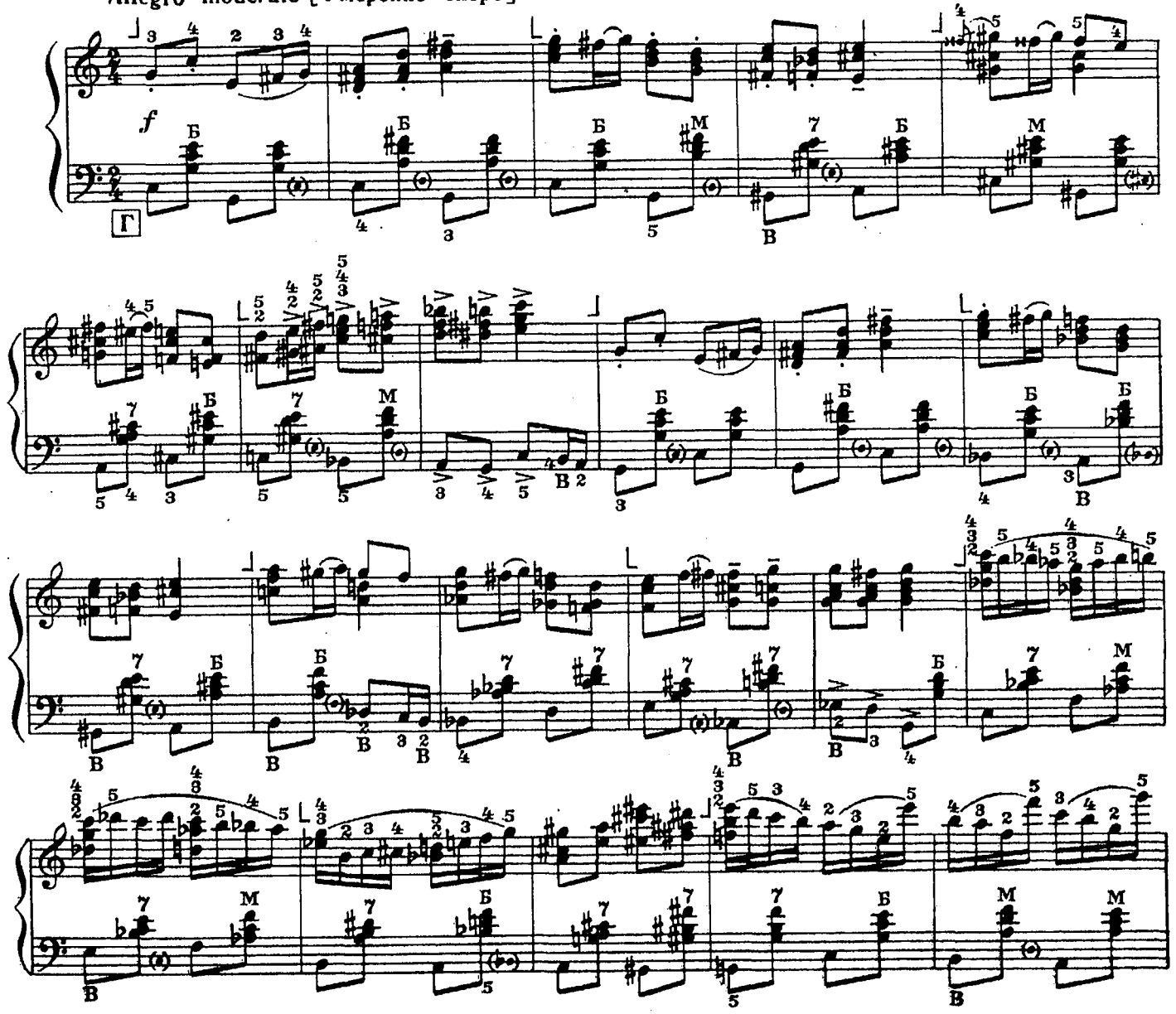

mf
p
cresc.
f
mf
p
mp
mf
Б
В
В
p
cantabile
f
p
f
Б
В
В



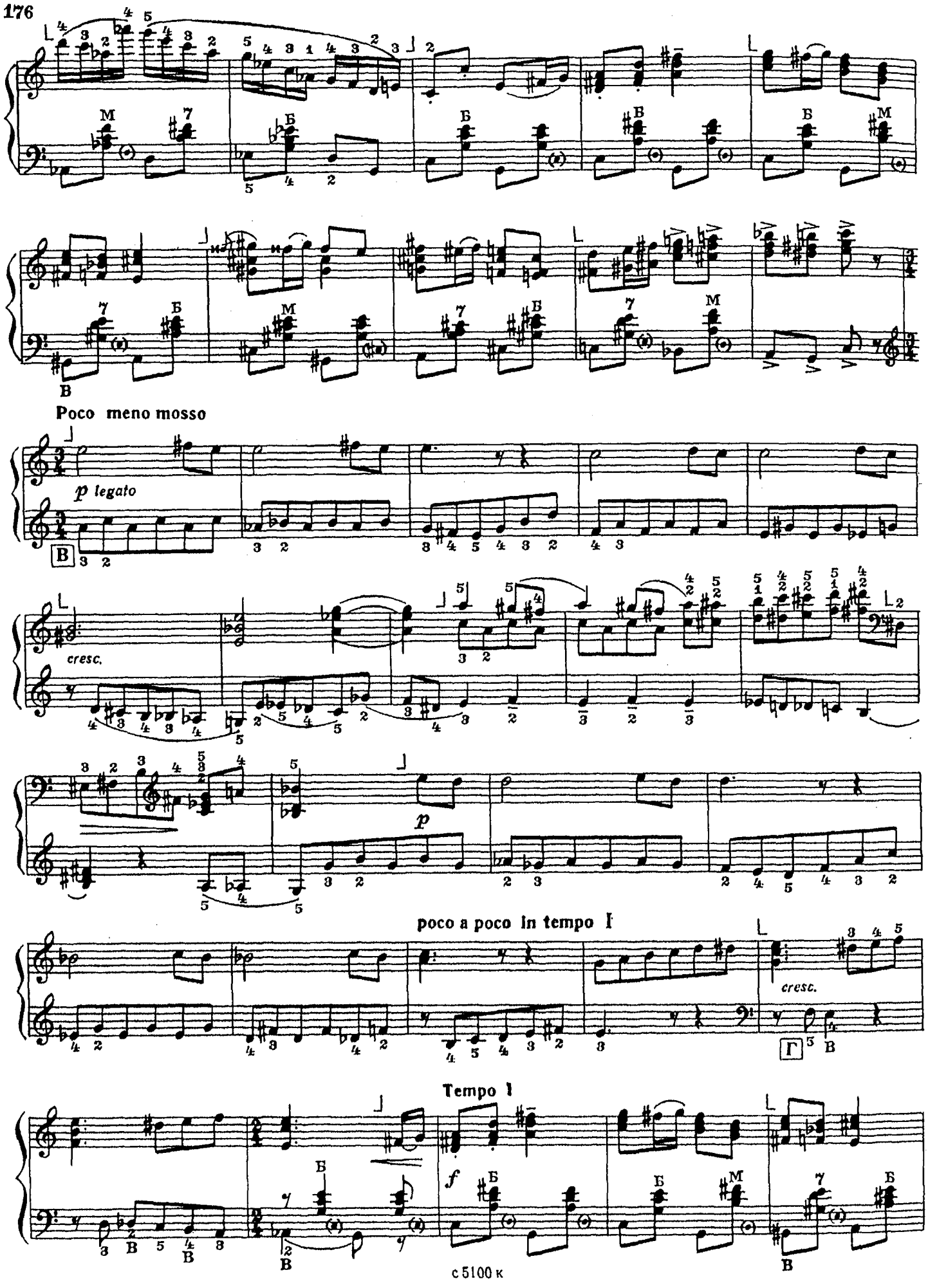
183. СОНАТИНА

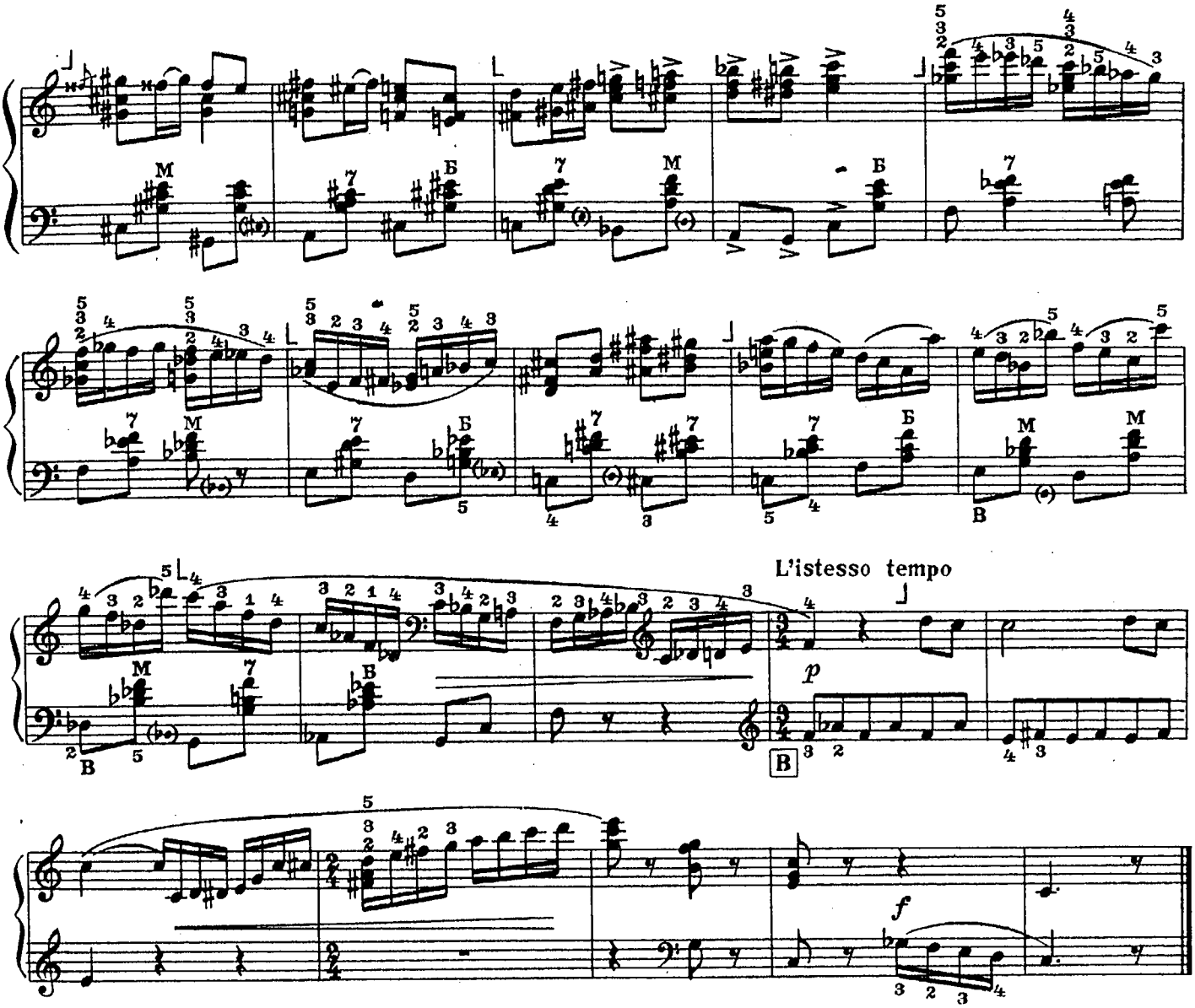
И. БОЛДЫРЕВ

Allegro moderato [Умеренно скоро]



с 5100 к


Poco meno mosso
p legato
cresc.
p
poco a poco in tempo I
cresc.
Tempo I
f

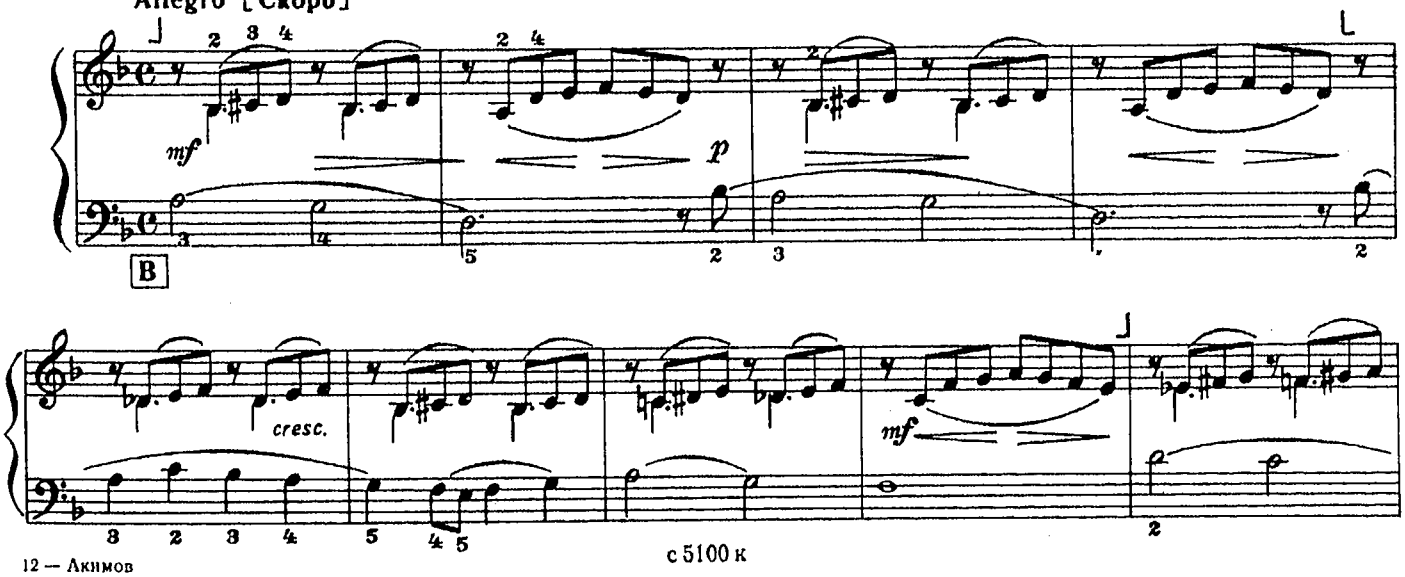


184. СОНАТИНА №2

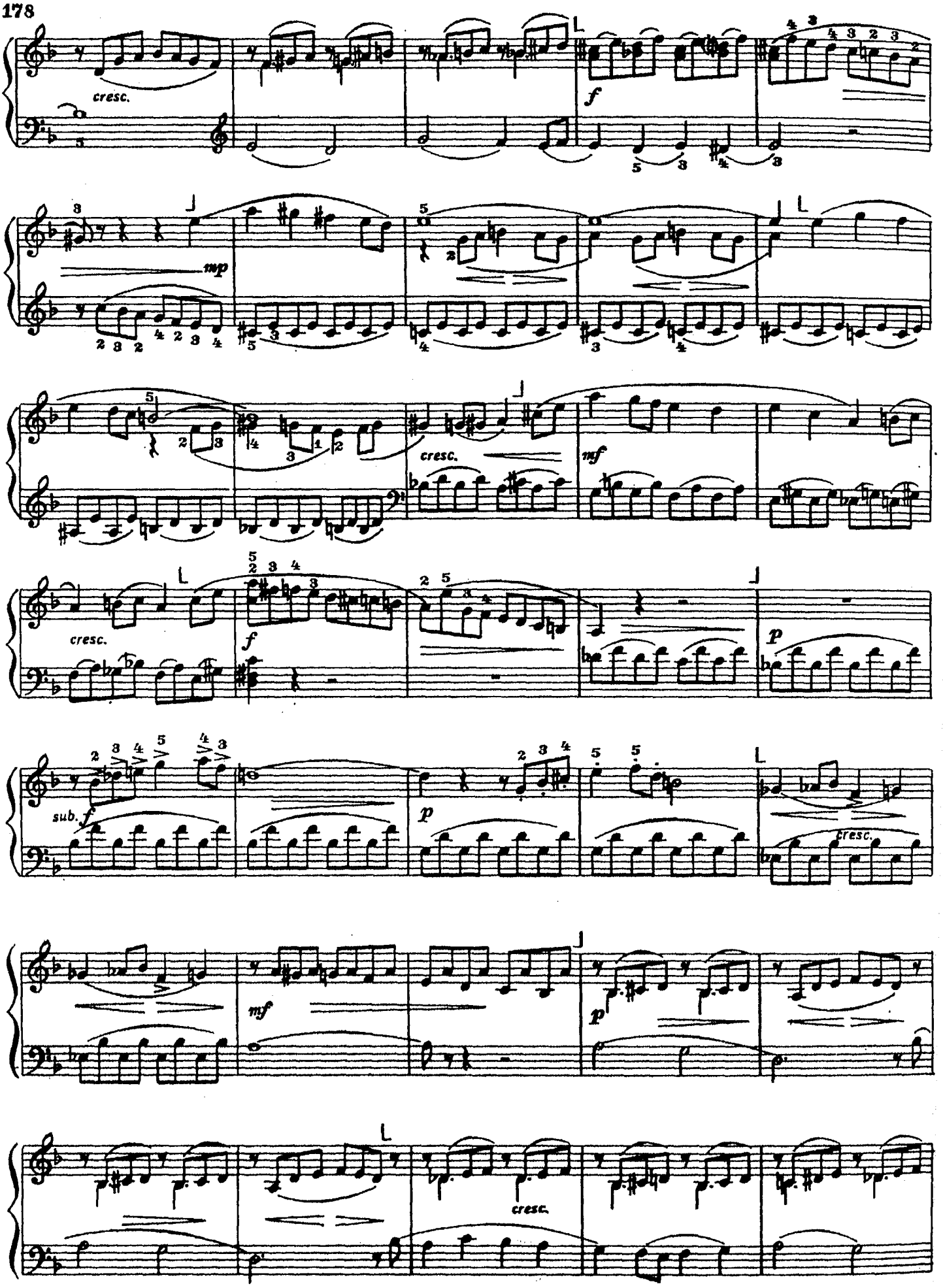
I.

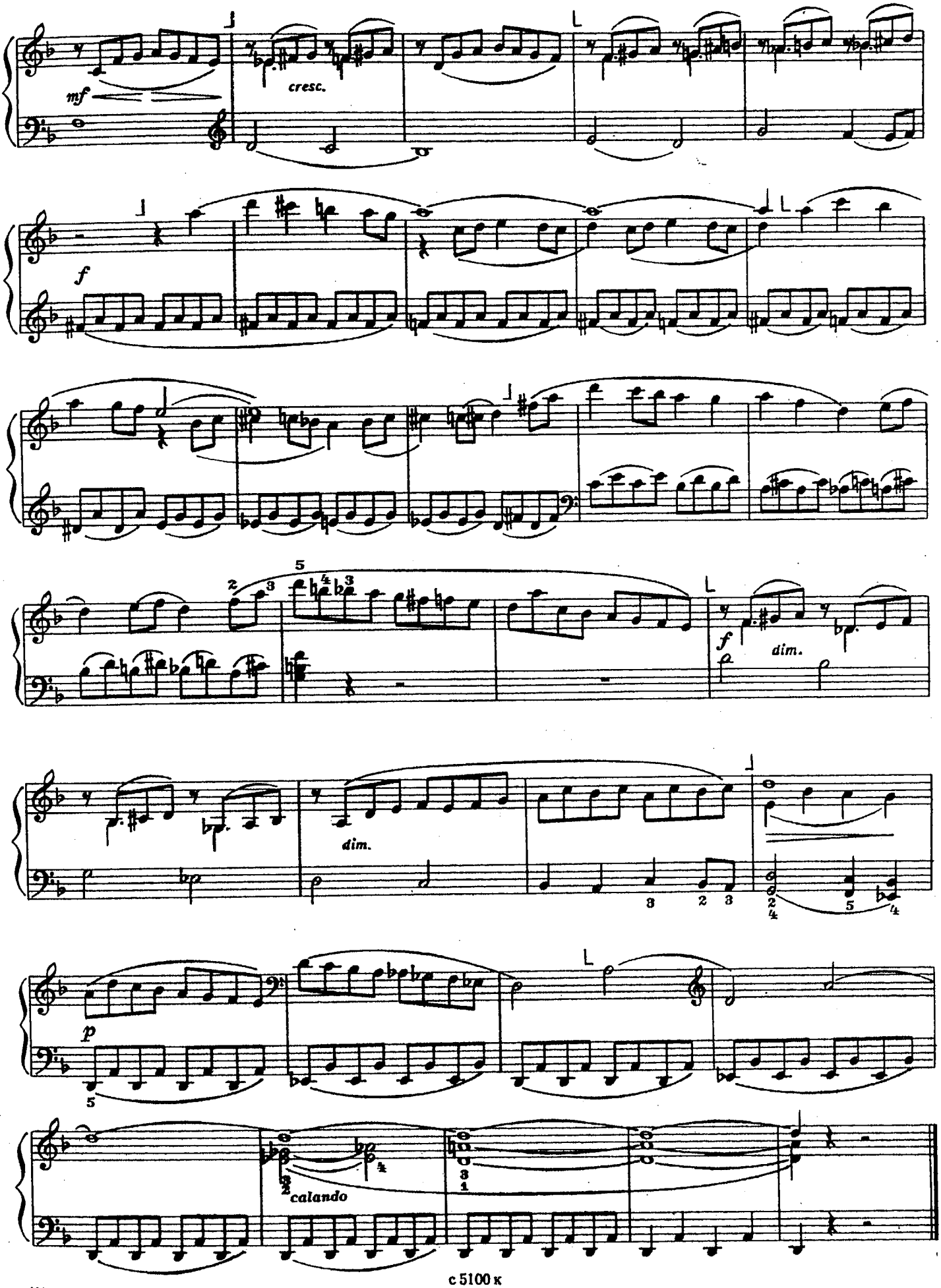
Allegro [Скоро]

Ю. ШИШАКОВ



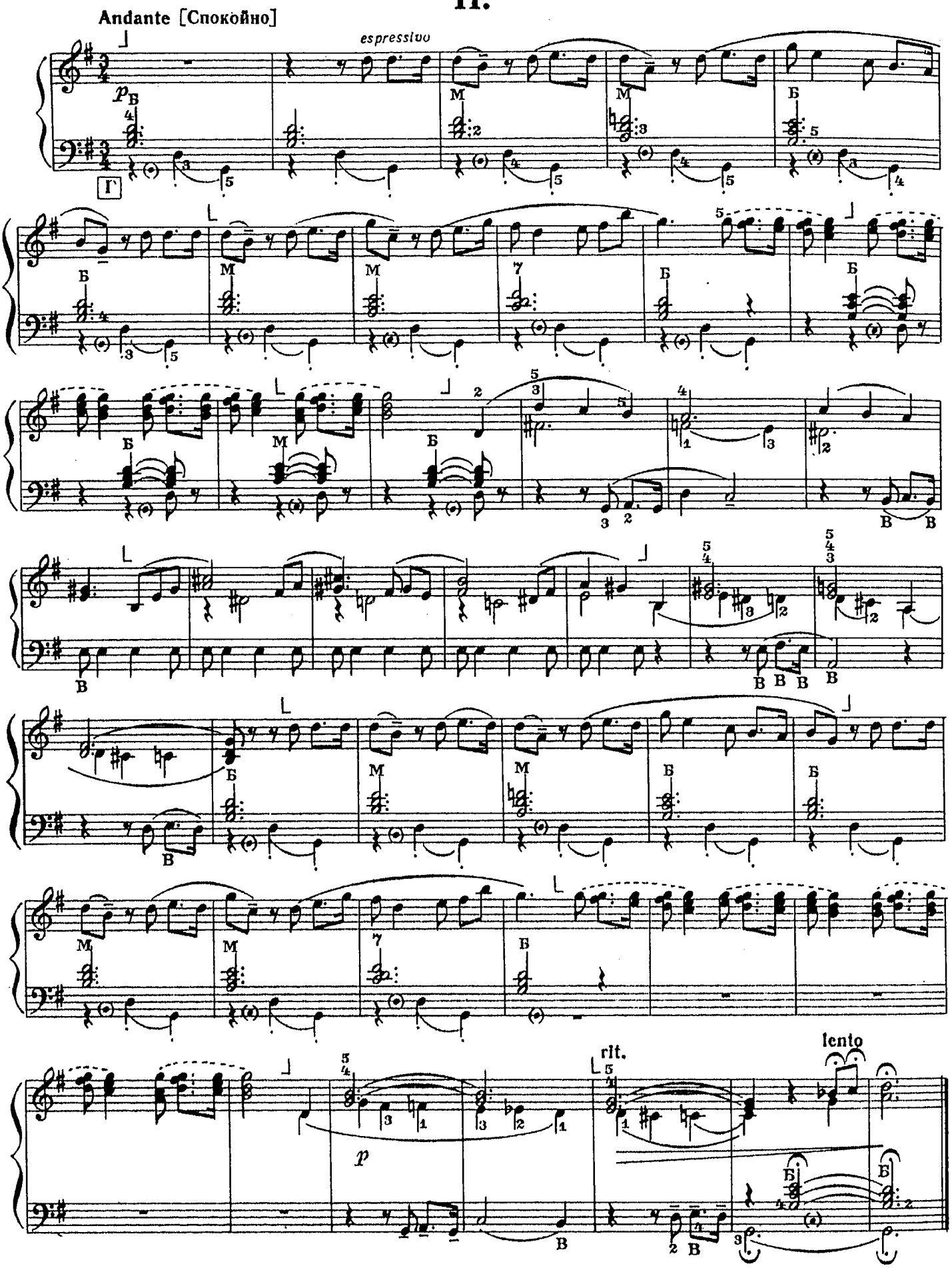
с 5100 к


cresc.
f
mp
cresc.
mf
cresc.
f
p
sub. f
p
cresc.
mf
p
cresc.



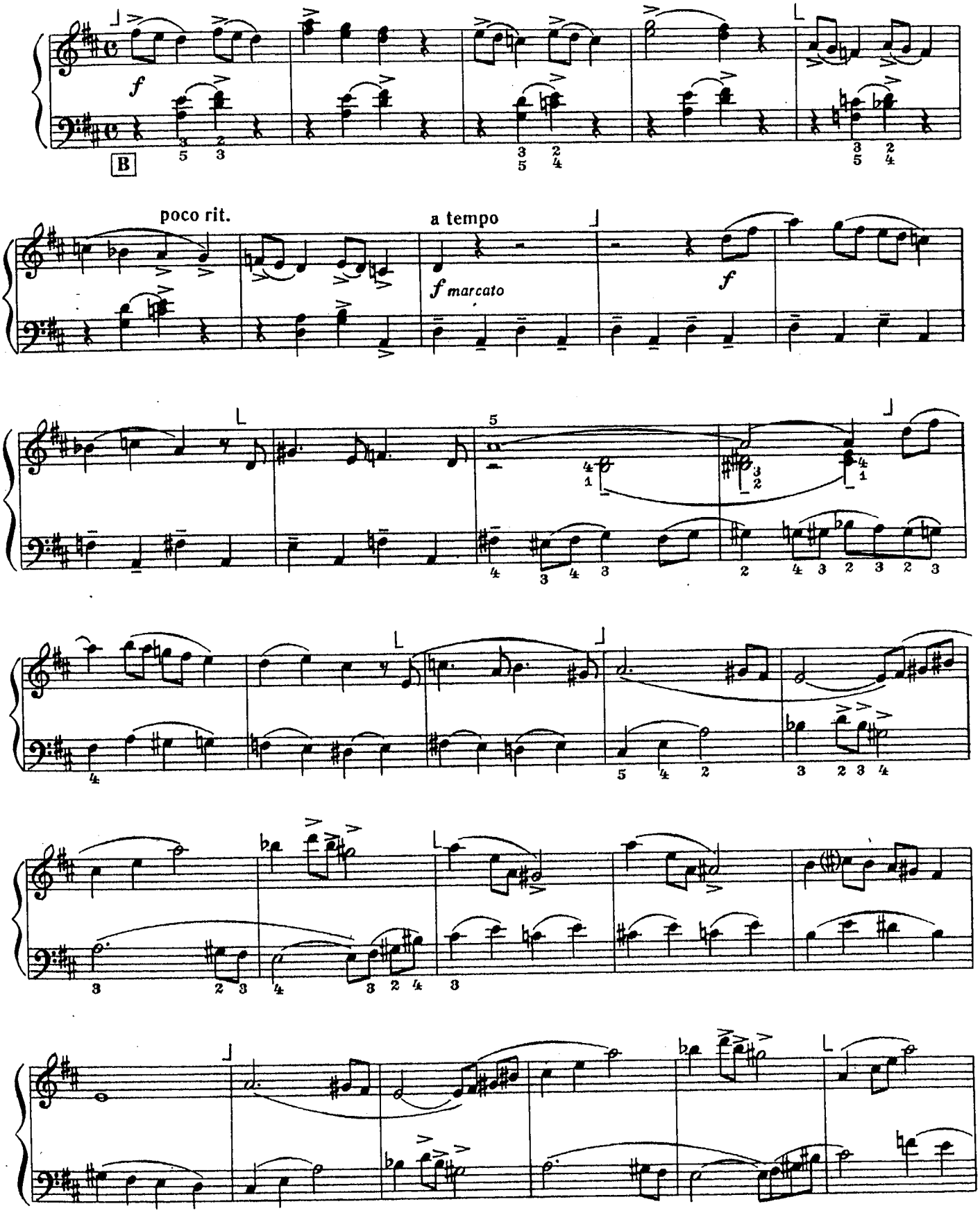
с 5100 к

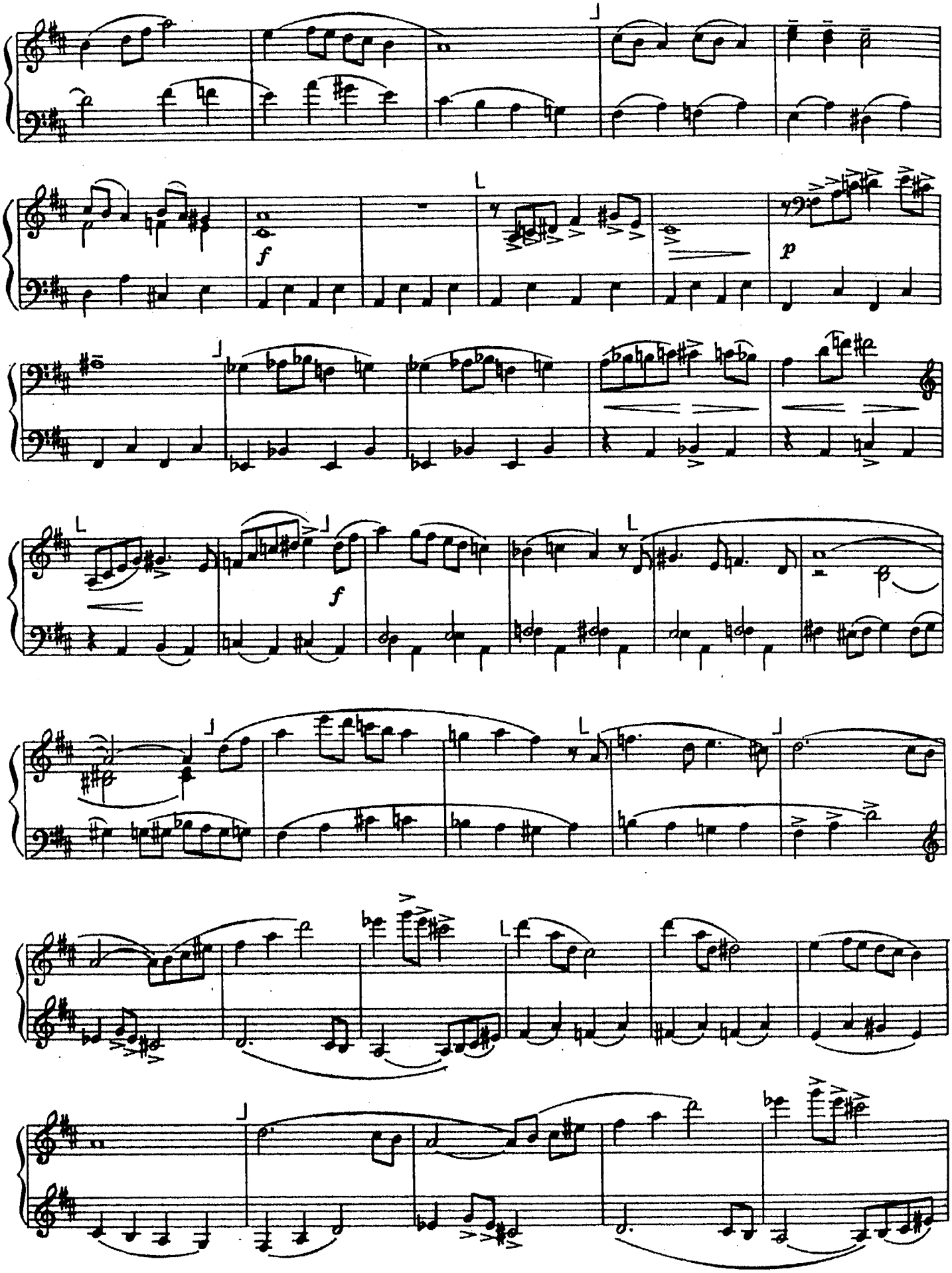
II.

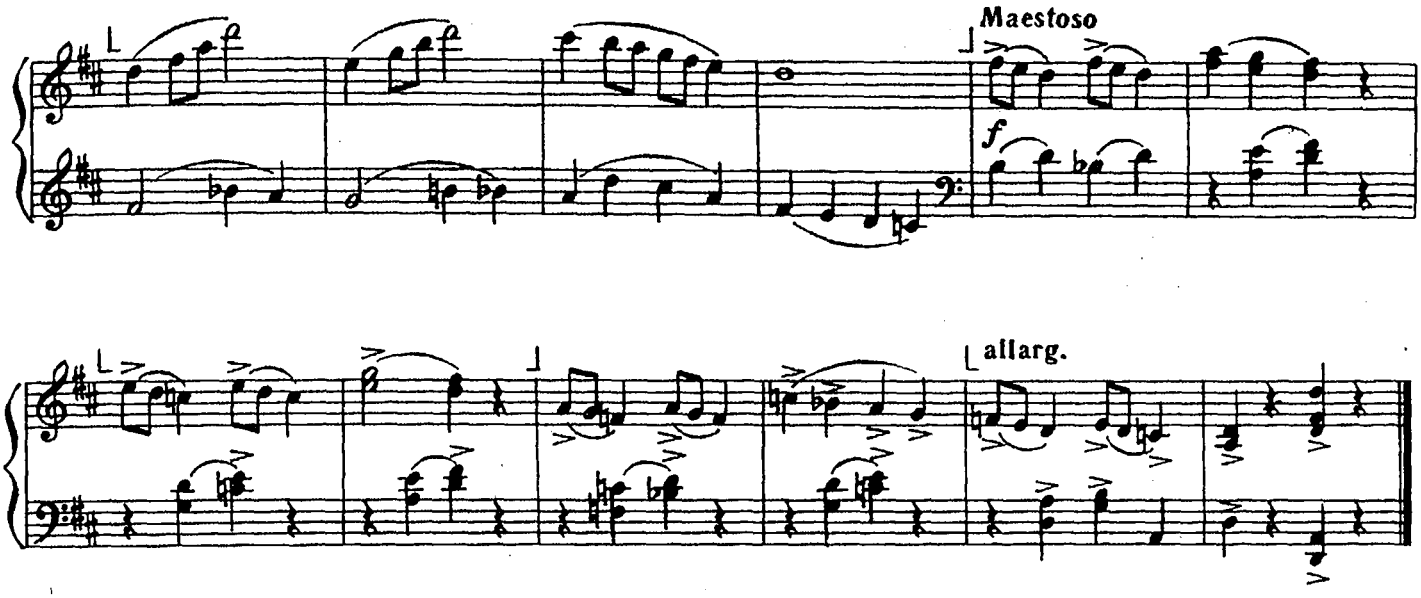


III.

Allegro maestoso [Скоро, величественно]



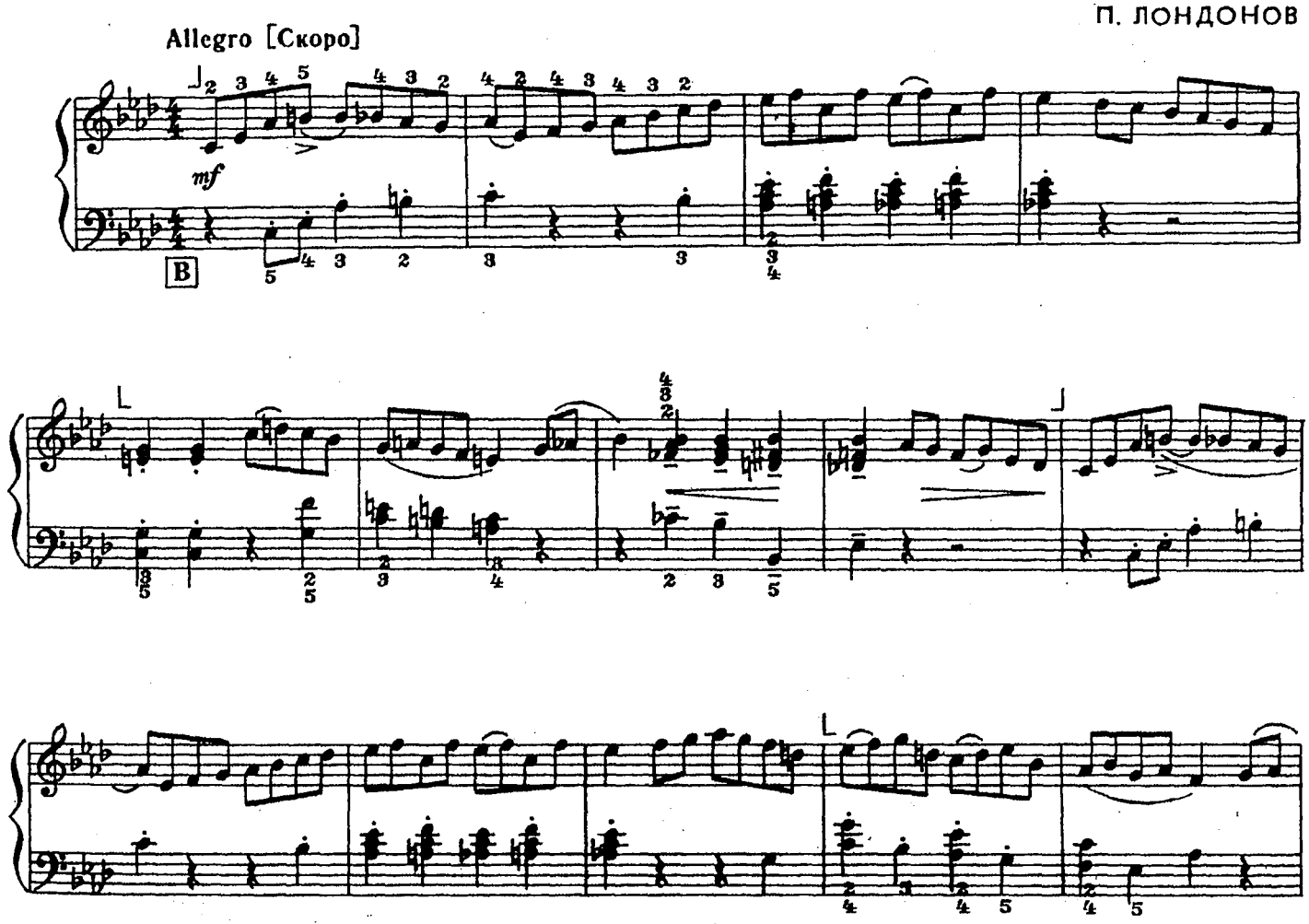

f
p
f

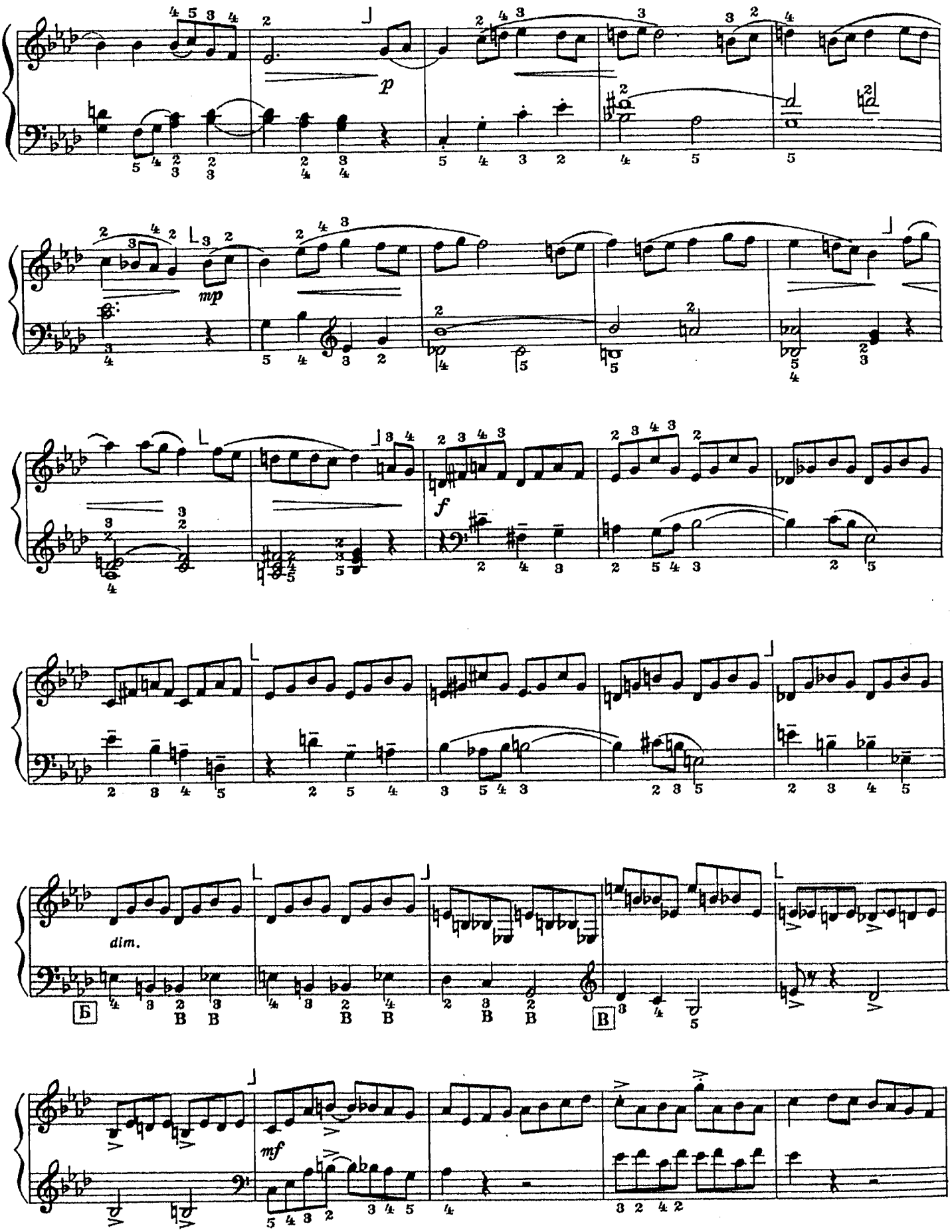


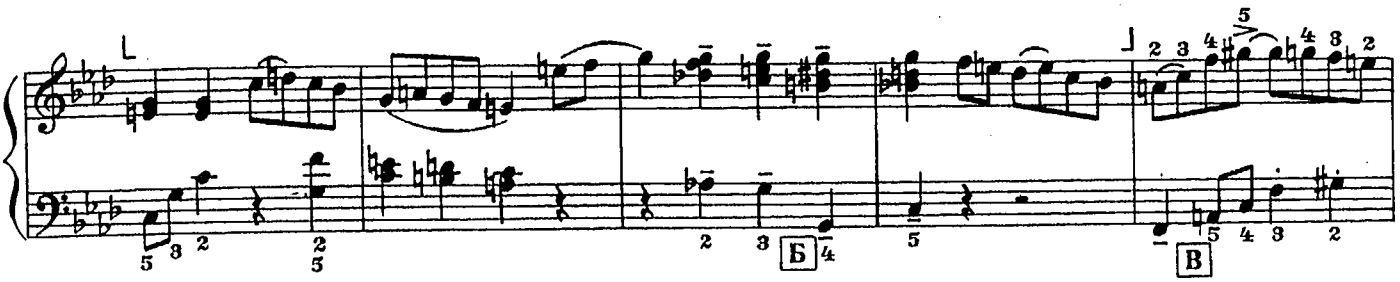
185. СОНАТИНА

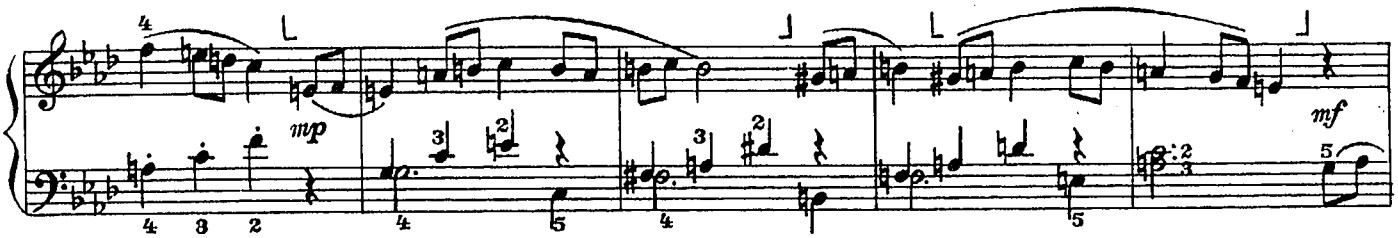
ля-бемоль мажор

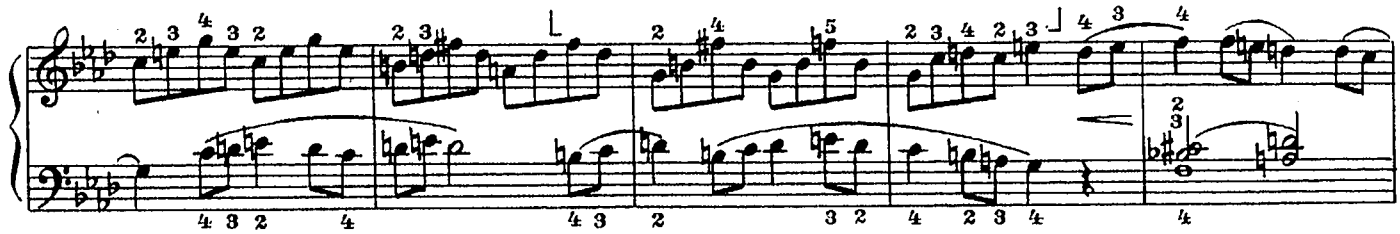
П. ЛОНДОНОВ

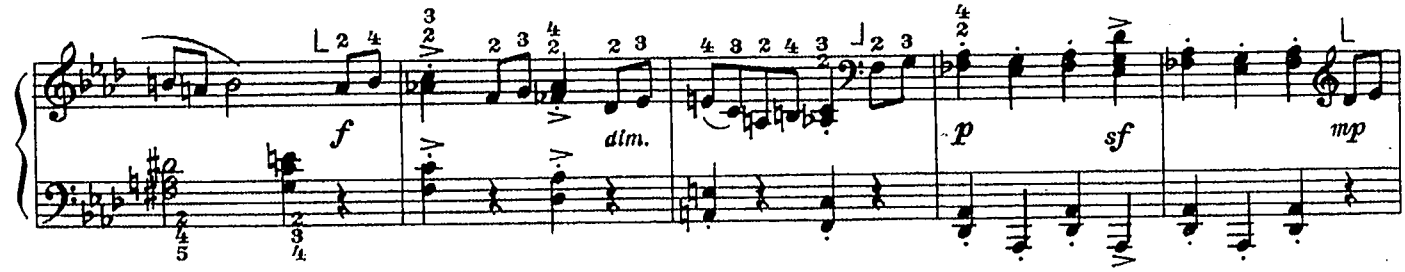


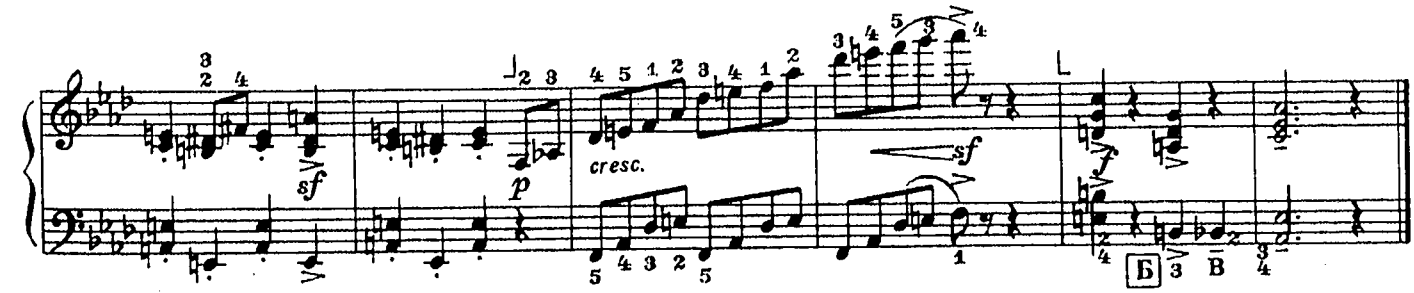

p
mp
f
dim.
Б
В
mf


Б
В


mp
mf




f
dim.
p
sf
mp


sf
p
cresc.
sf
f
Б
В

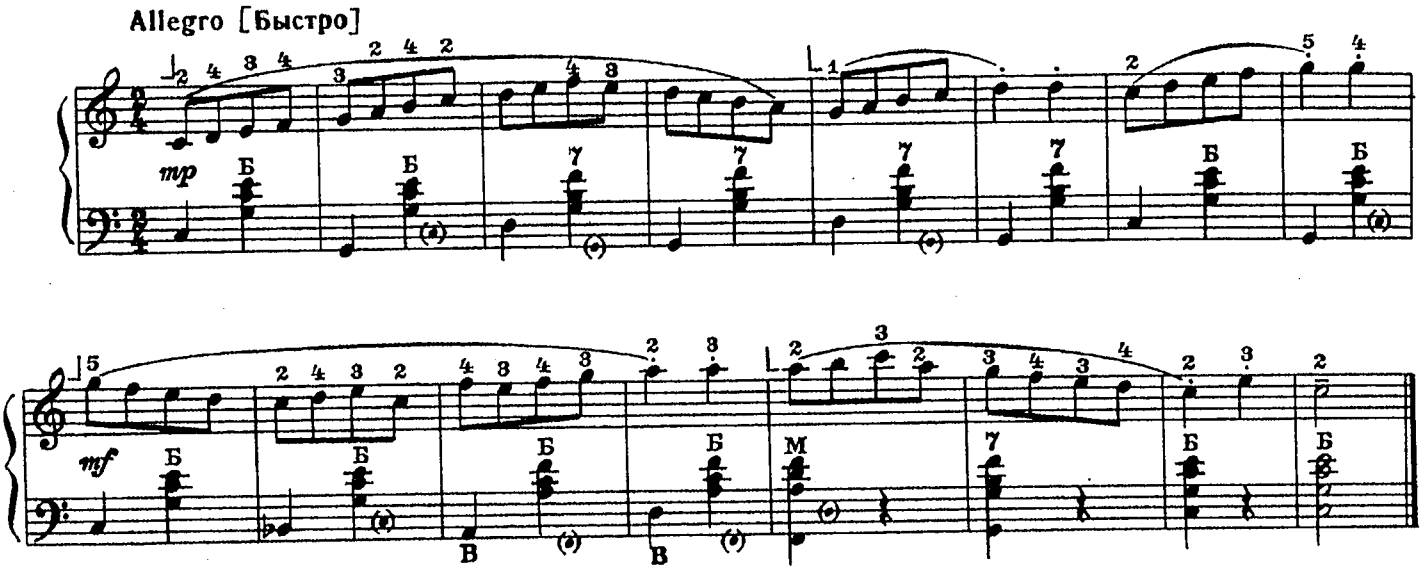
VI. ЭТЮДЫ

ГОТОВЫЙ БАЯН

186. ЭТЮД
до мажор

А. ТАЛАКИН

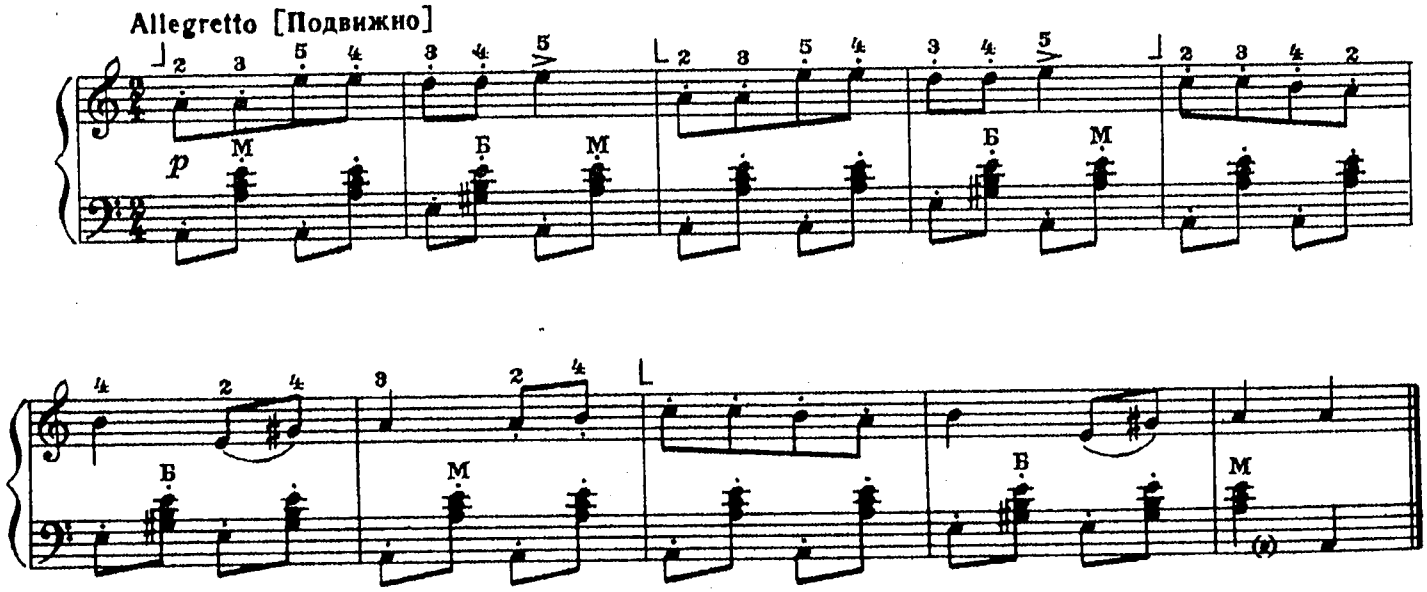
Allegro [Быстро]



187. ШВЕДСКИЙ ТАНЕЦ
(этюд)

Г. БЕРЕНС

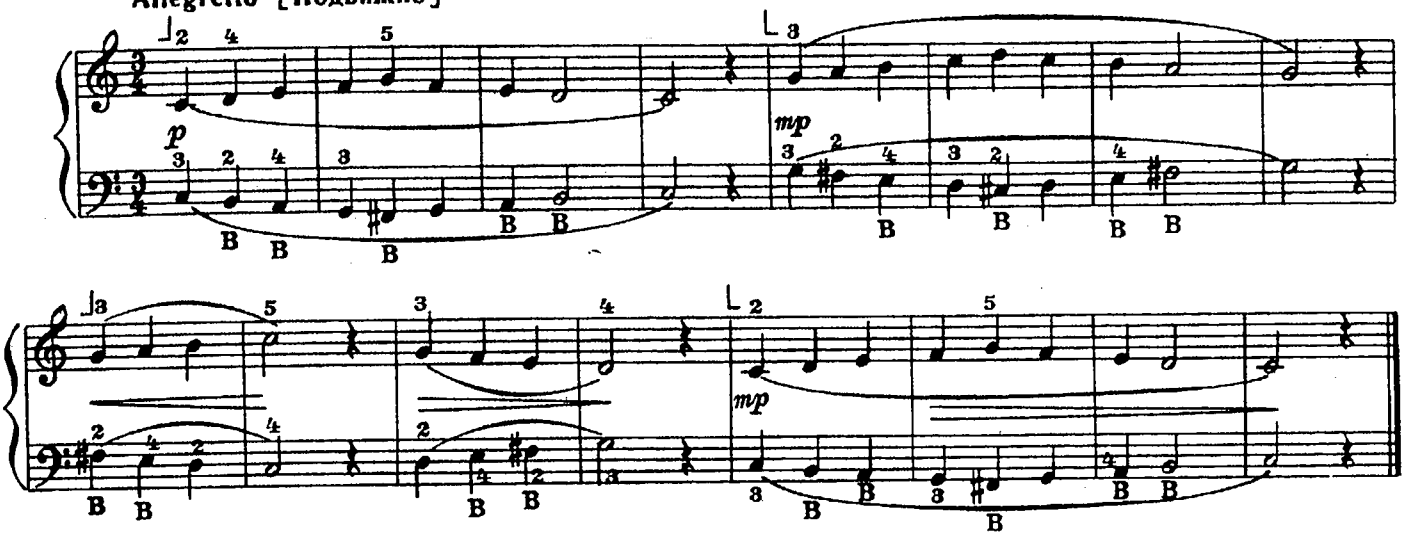
Allegretto [Подвижно]



188. ЭТЮД

Б. БАРТОК

Allegretto [Подвижно]

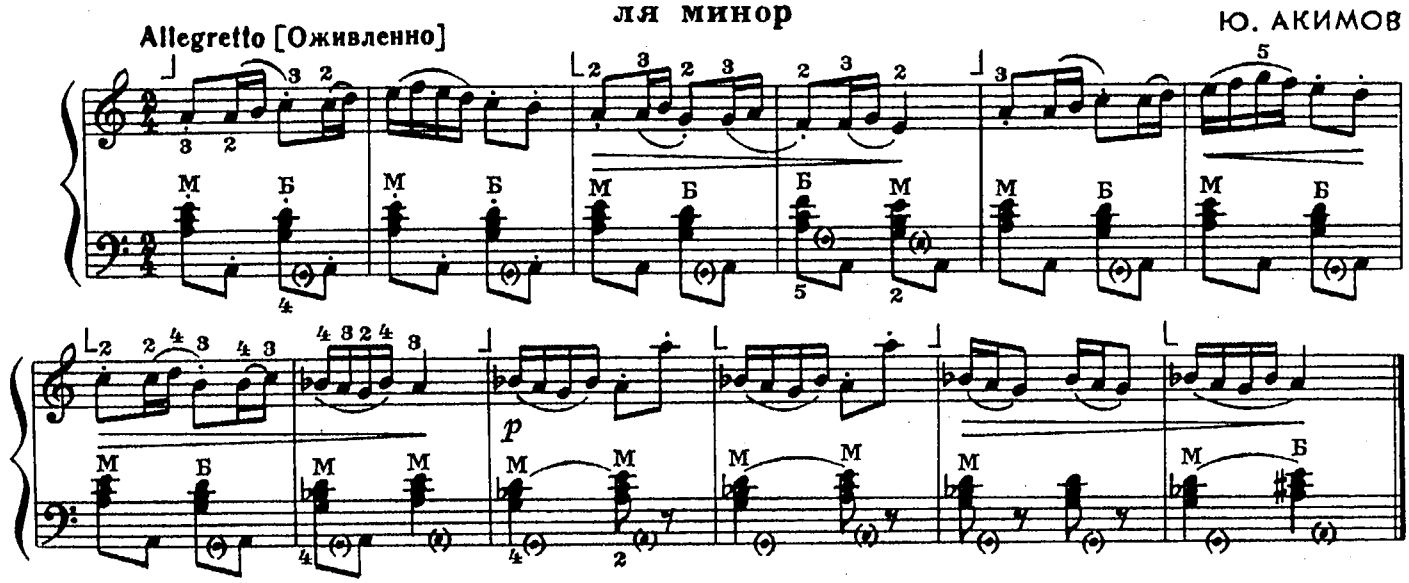


189. ЭТЮД

ля минор

Ю. АКИМОВ

Allegretto [Оживленно]

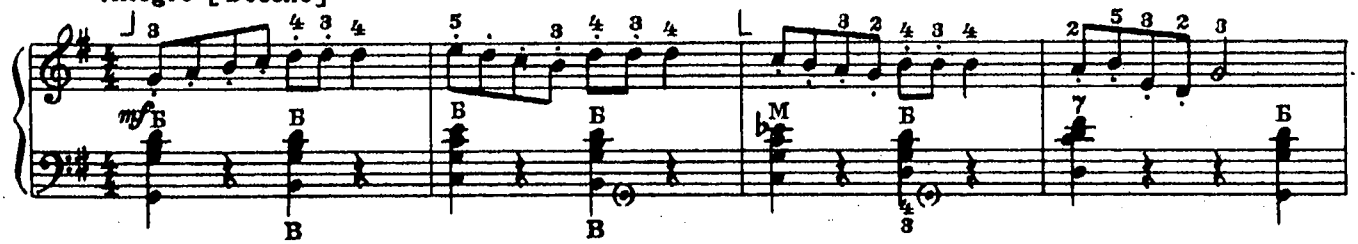


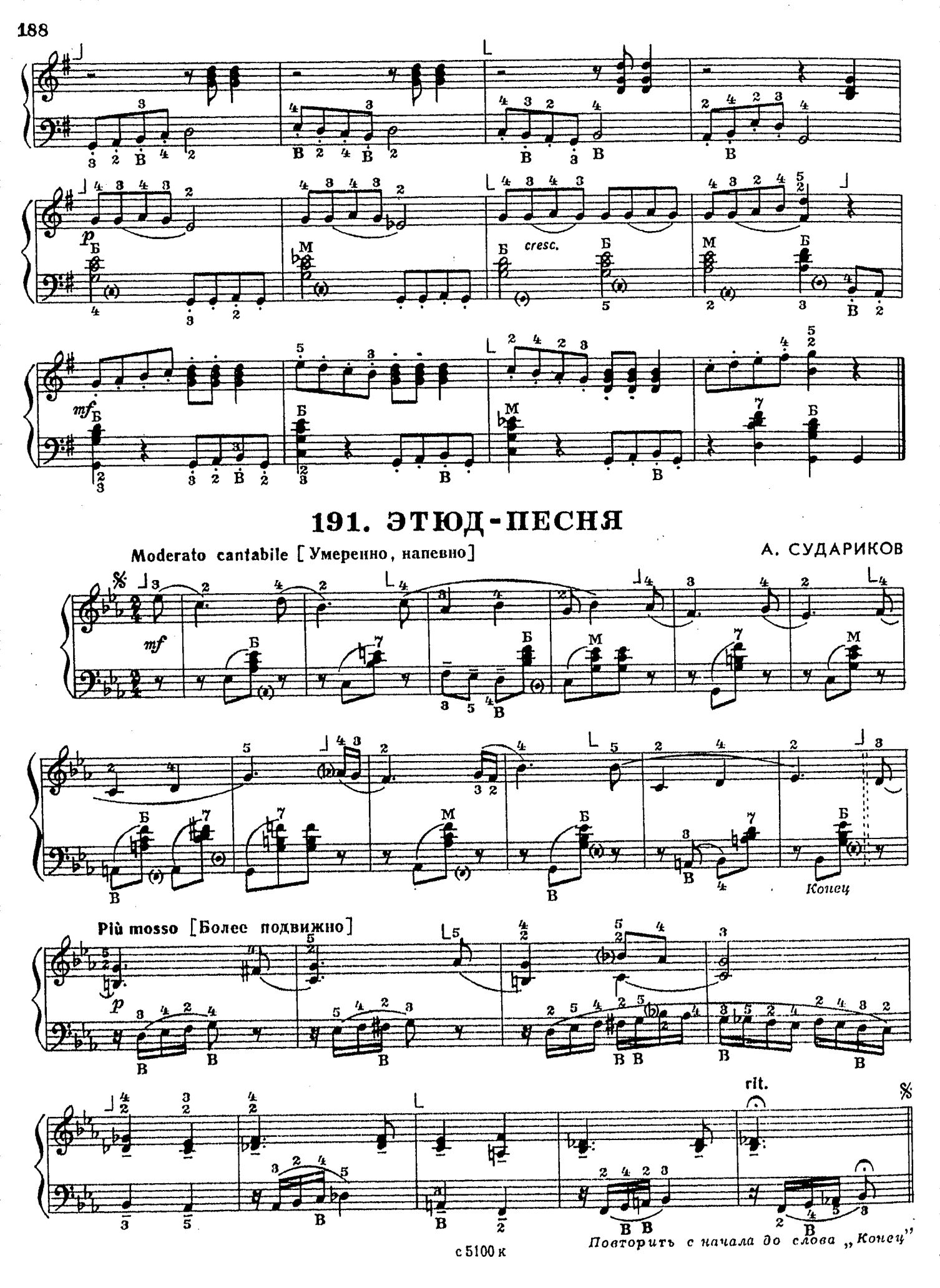
190. ПТИЧКА

(этюд)

В. МОТОВ

Allegro [Весело]



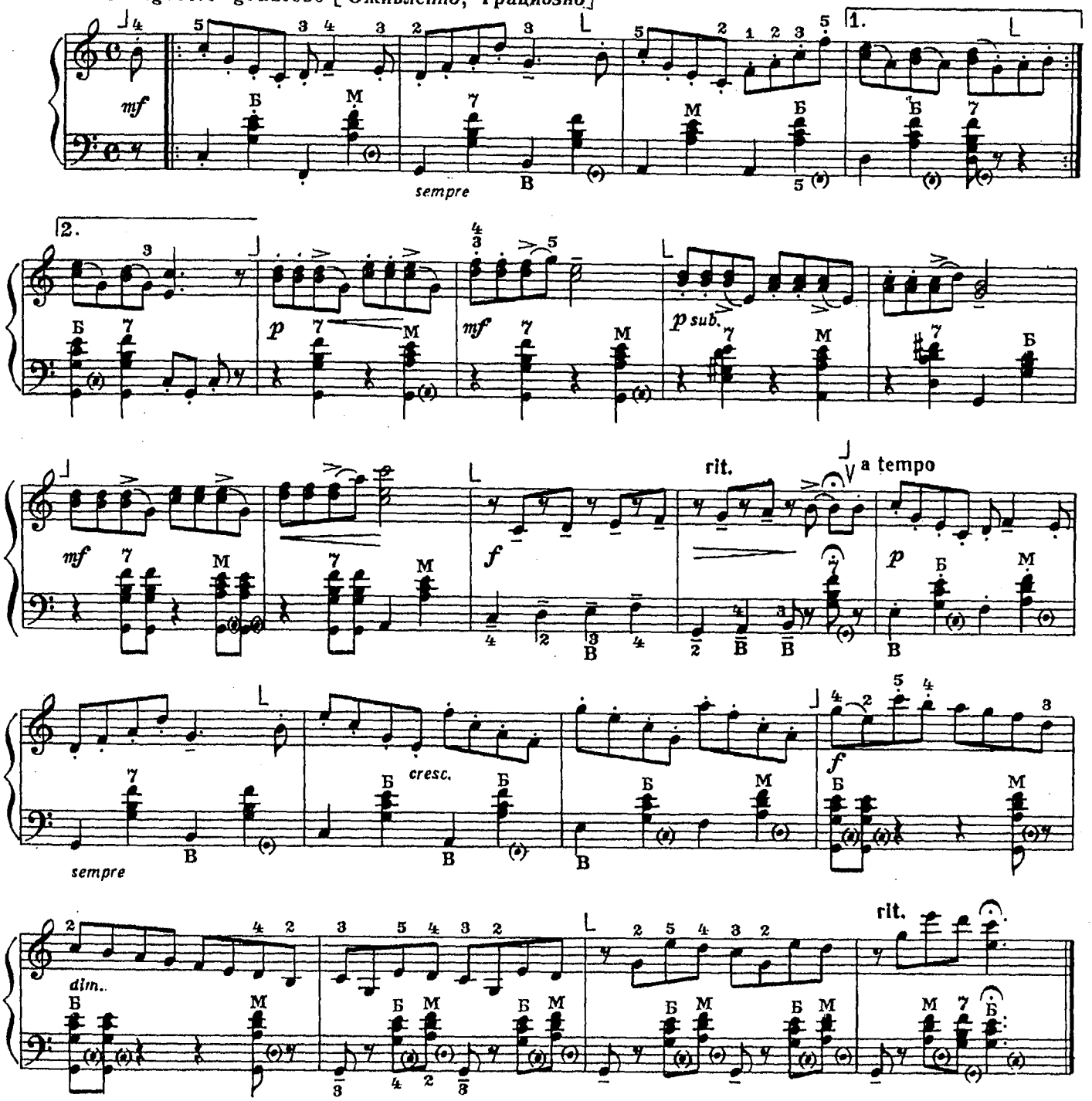

p
cresc.
mf
191. ЭТЮД-ПЕСНЯ
Moderato cantabile [Умеренно, напевно]
А. СУДАРИКОВ
mf
Конец
Più mosso [Более подвижно]
p
rit.
Повторить с начала до слова „Конец"

192. ТАНЕЦ БЕЛЫХ КЛАВИШ

(этюд)

Allegretto grazioso [Оживленно, грациозно]

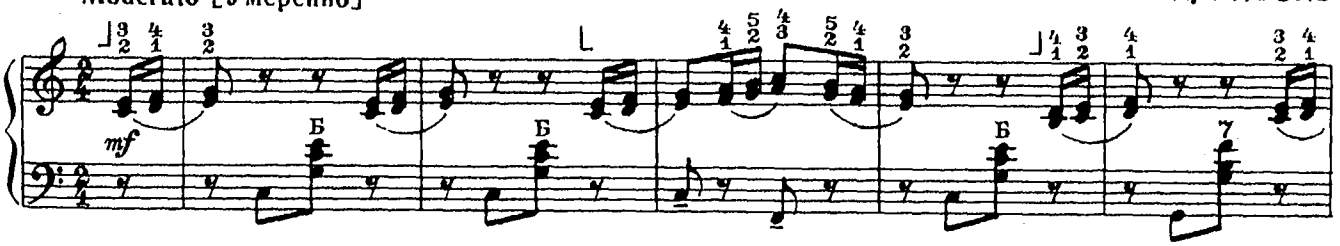
А. СУДАРИКОВ

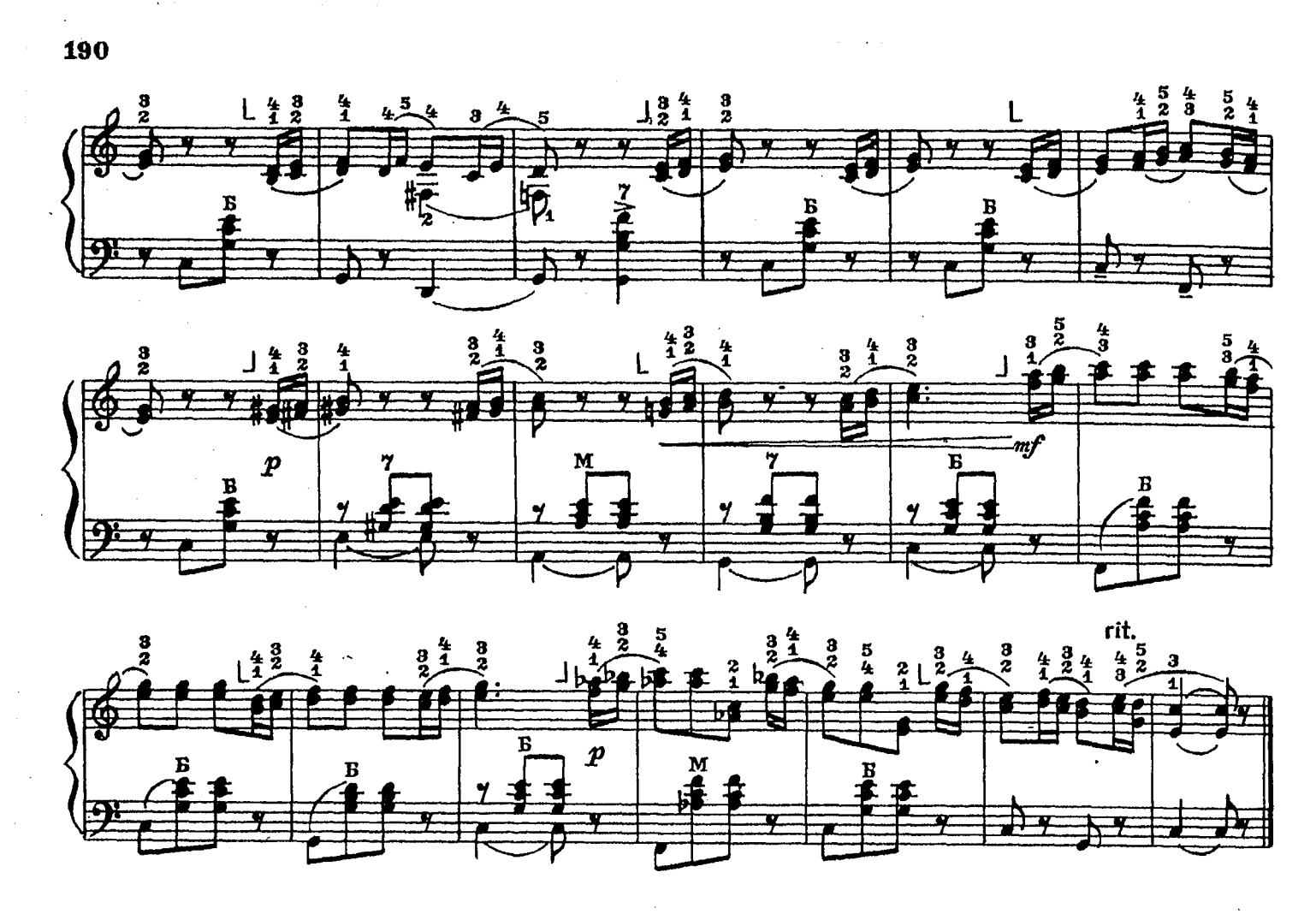


193. ЭТЮД №1

Moderato [Умеренно]

Н. РИЗОЛЬ

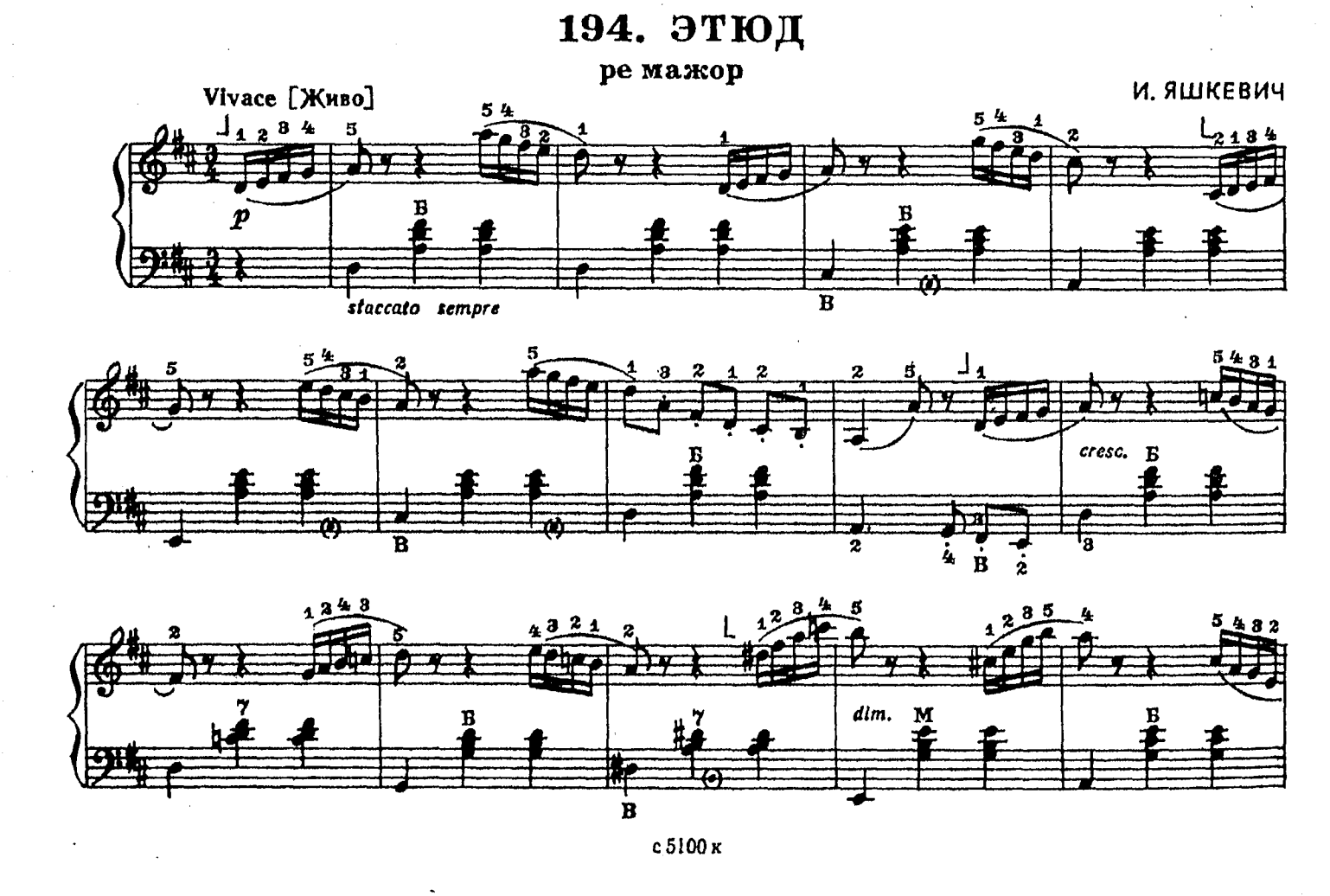


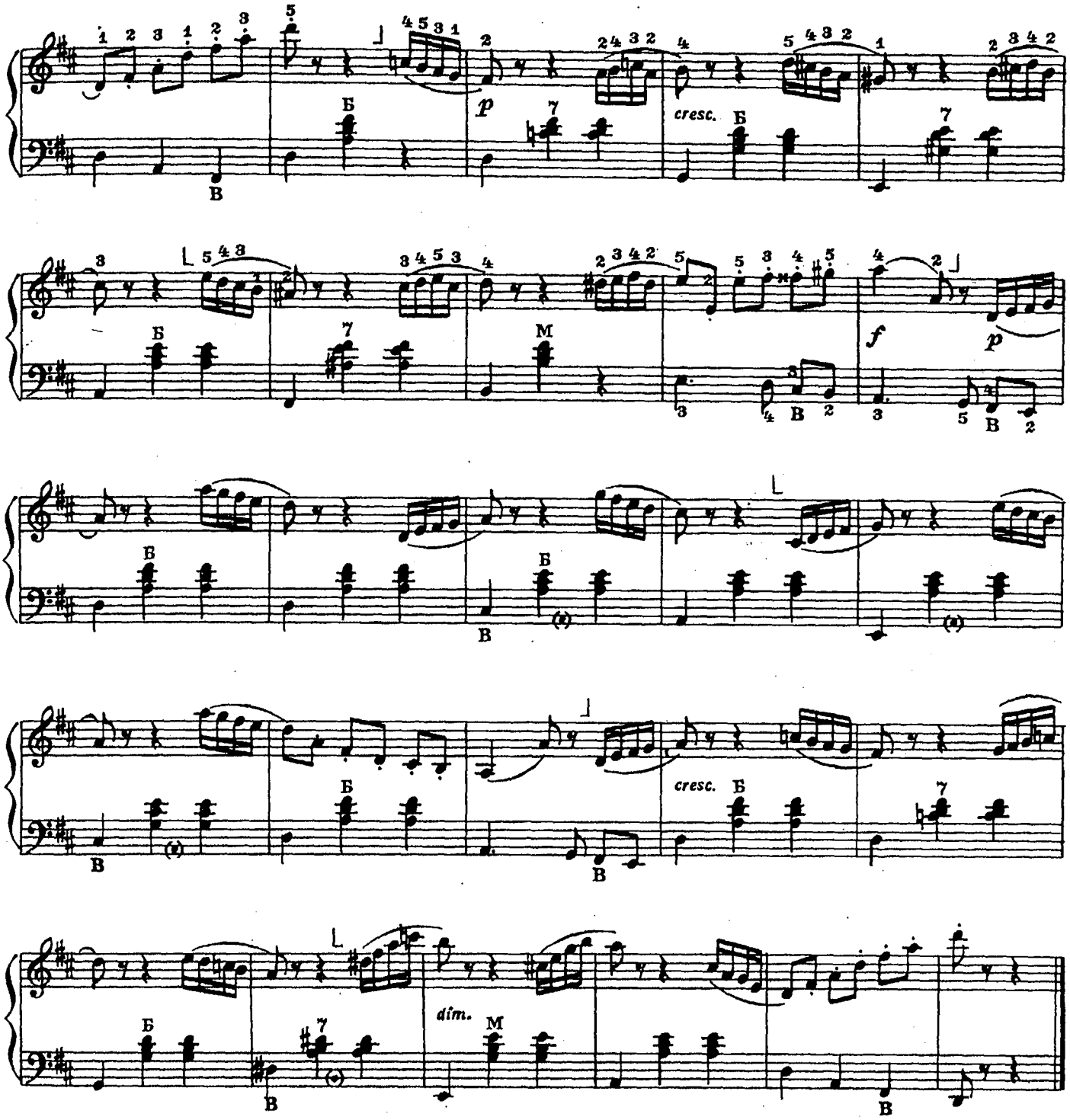


194. ЭТЮД

ре мажор

И. ЯШКЕВИЧ

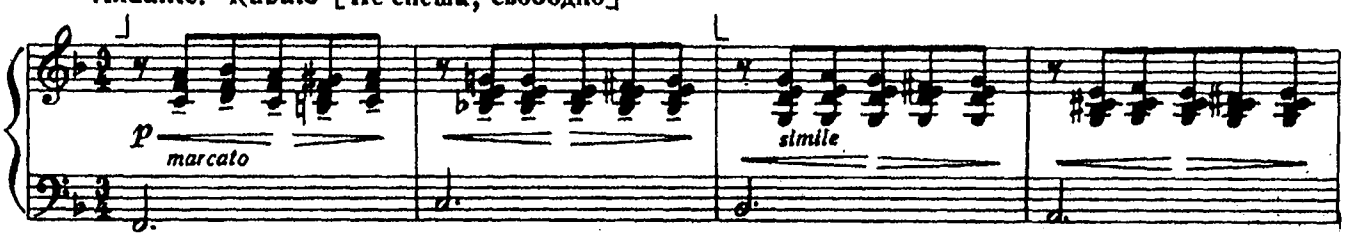




195. ЭТЮД

А. ХОЛМИНОВ

Andante. Rubato [Не спеша, свободно]



mf

p

p

poco a poco cresc.

e accel.

rit.

f

f

196. ПОЛИРИТМИЧЕСКИЙ ЭТЮД

И. ЯШКЕВИЧ

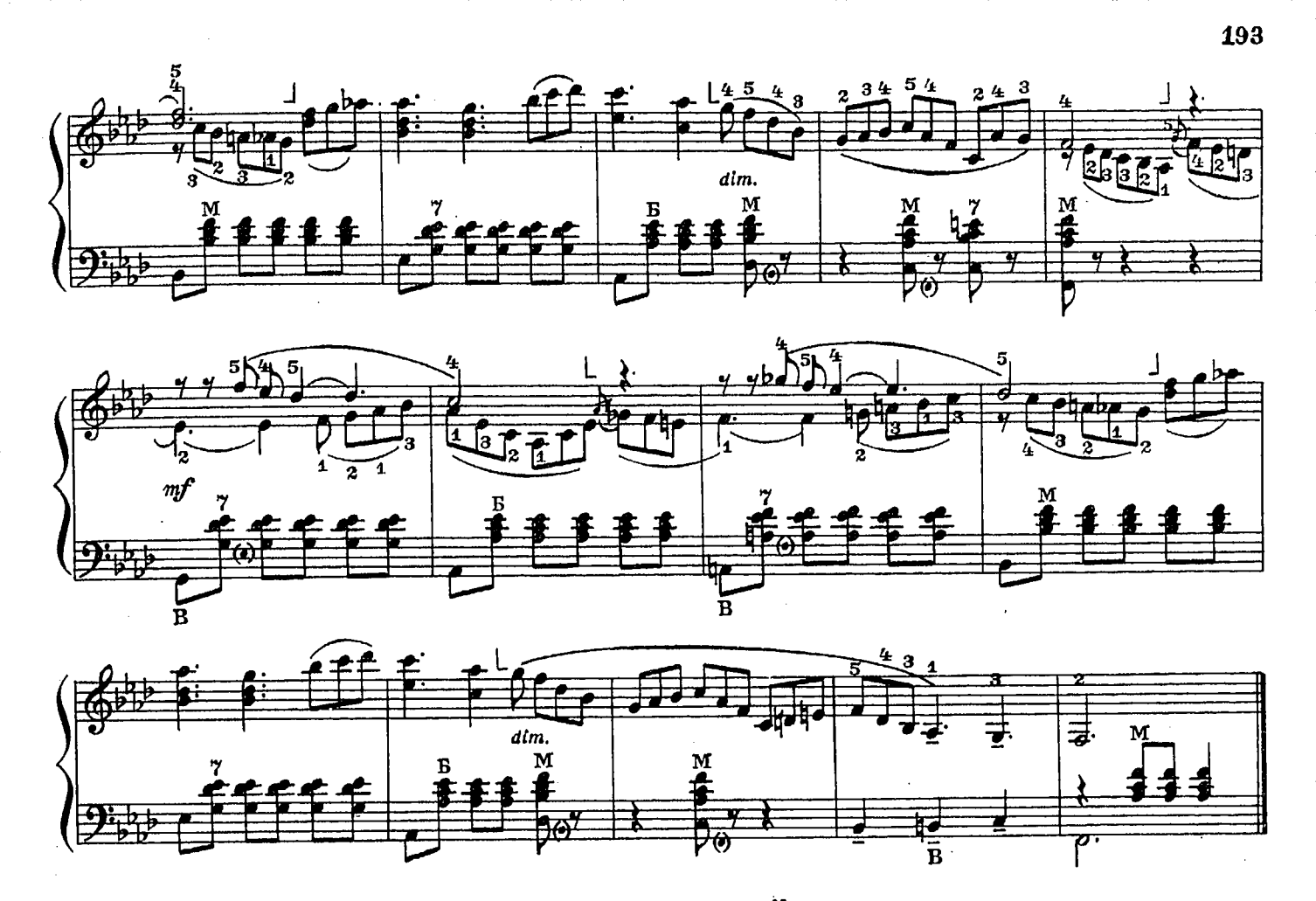
Andante [Спокойно]

p

cresc.

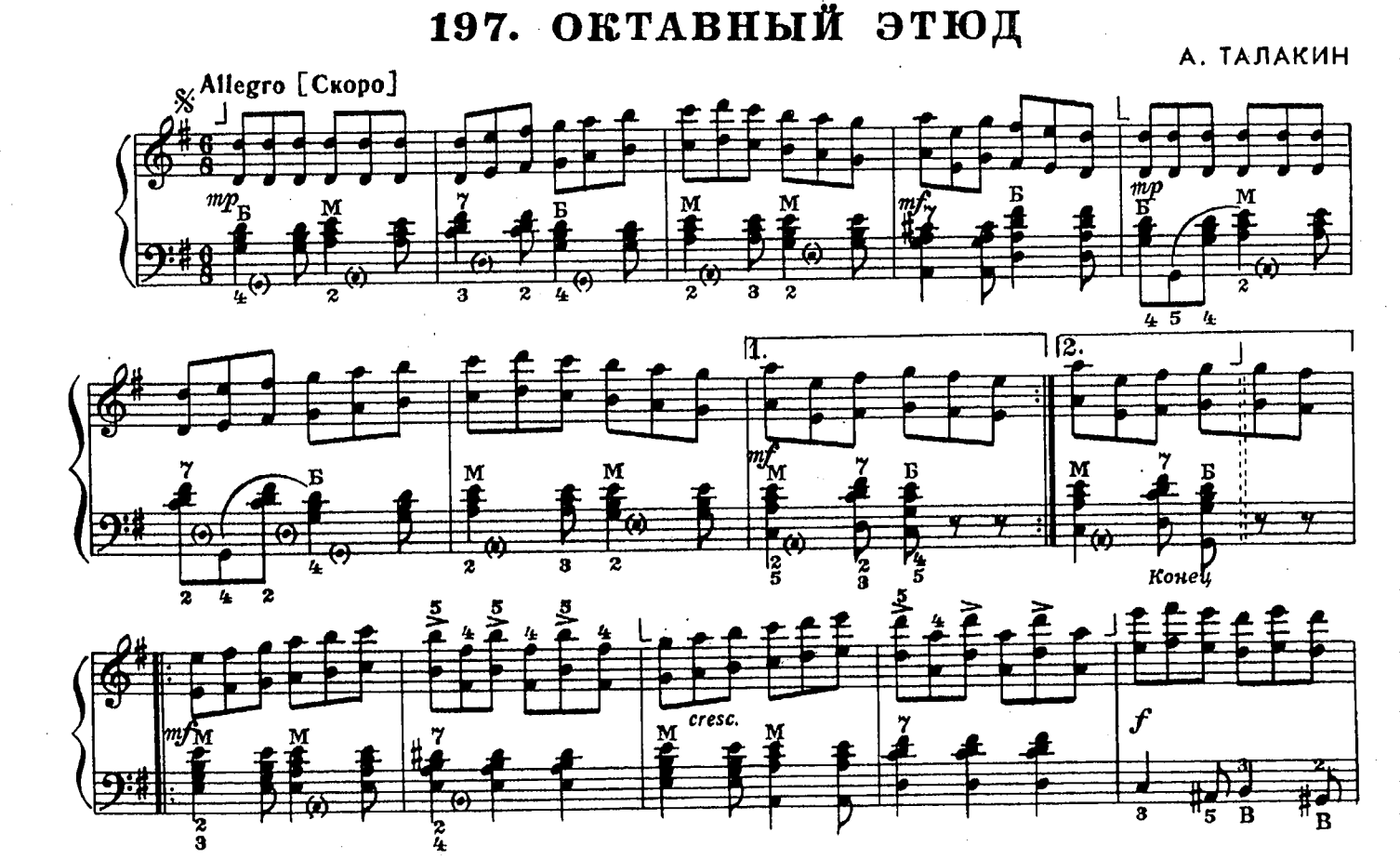
simile

с 5100 к

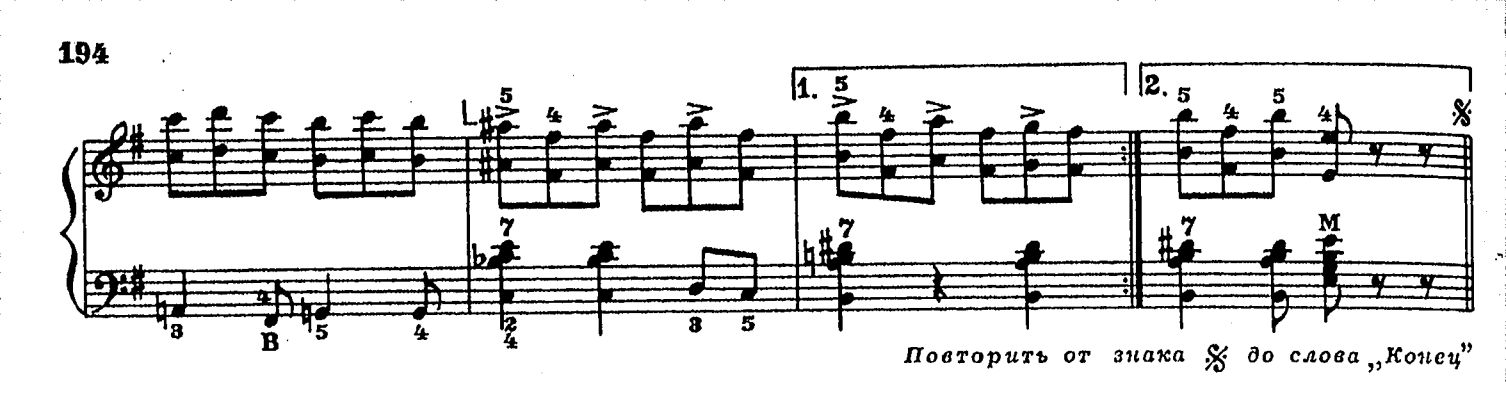


197. ОКТАВНЫЙ ЭТЮД

А. ТАЛАКИН



с 5100 к



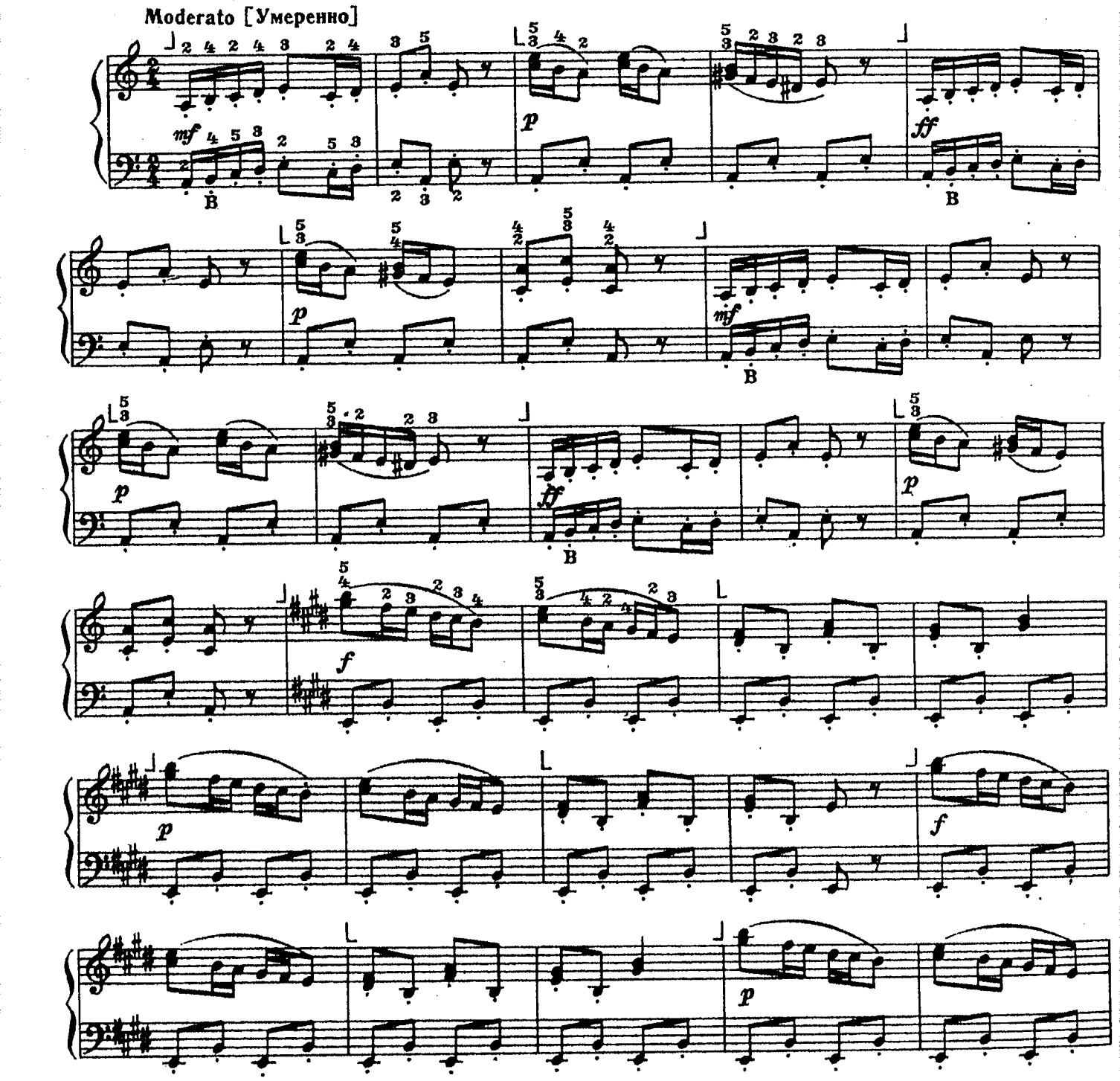
Повторить от знака 𝄋 до слова „Конец"

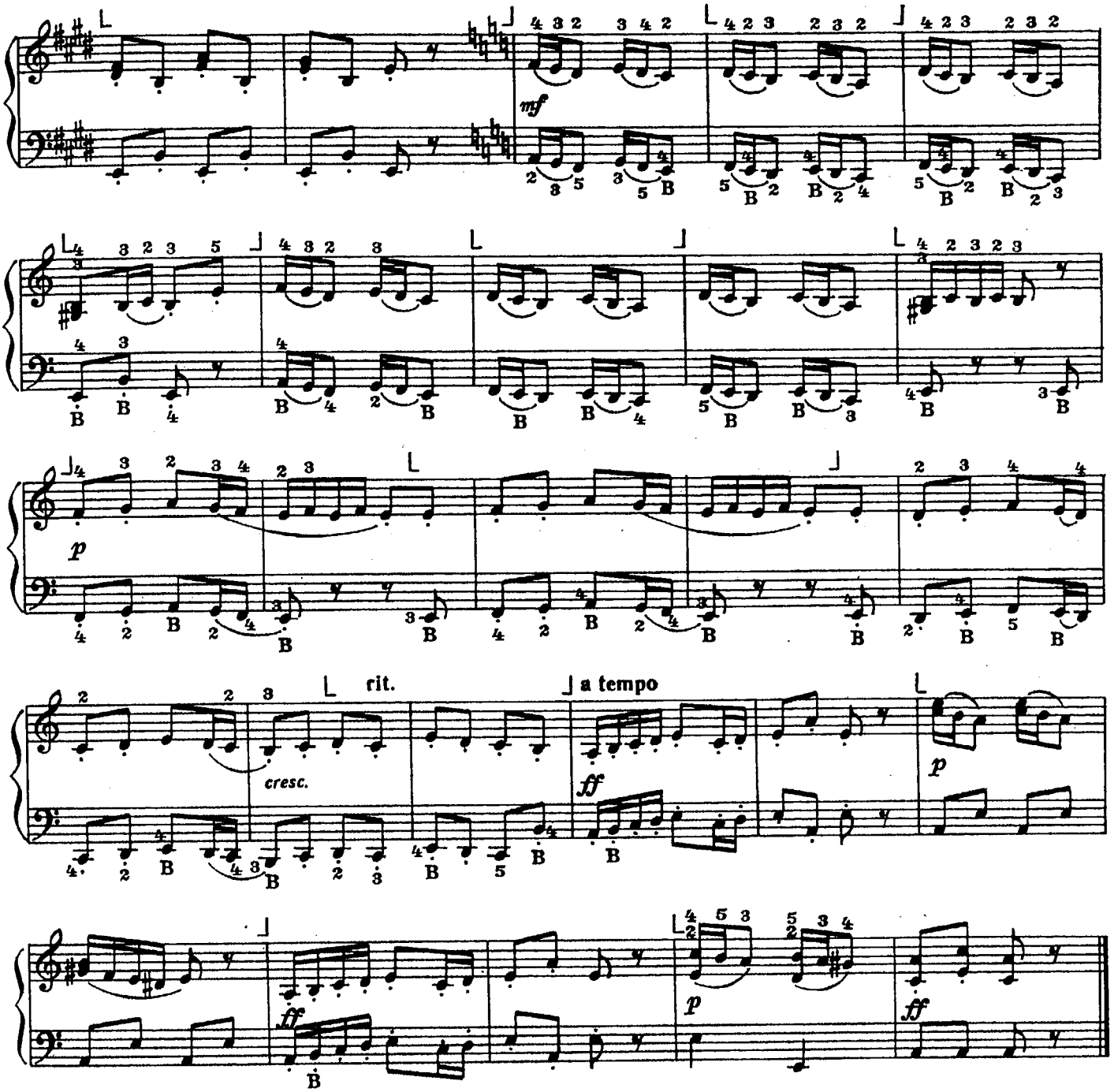
198. ТАНЕЦ ГНОМОВ

(этюд)

Л. ШИТТЕ

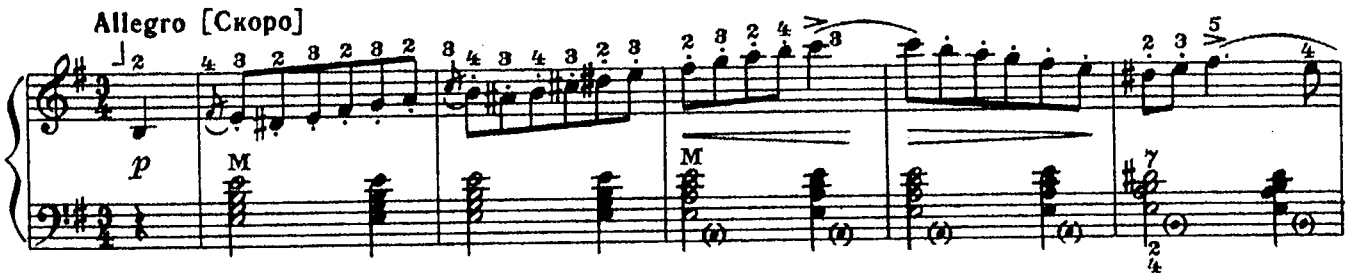
Moderato [Умеренно]



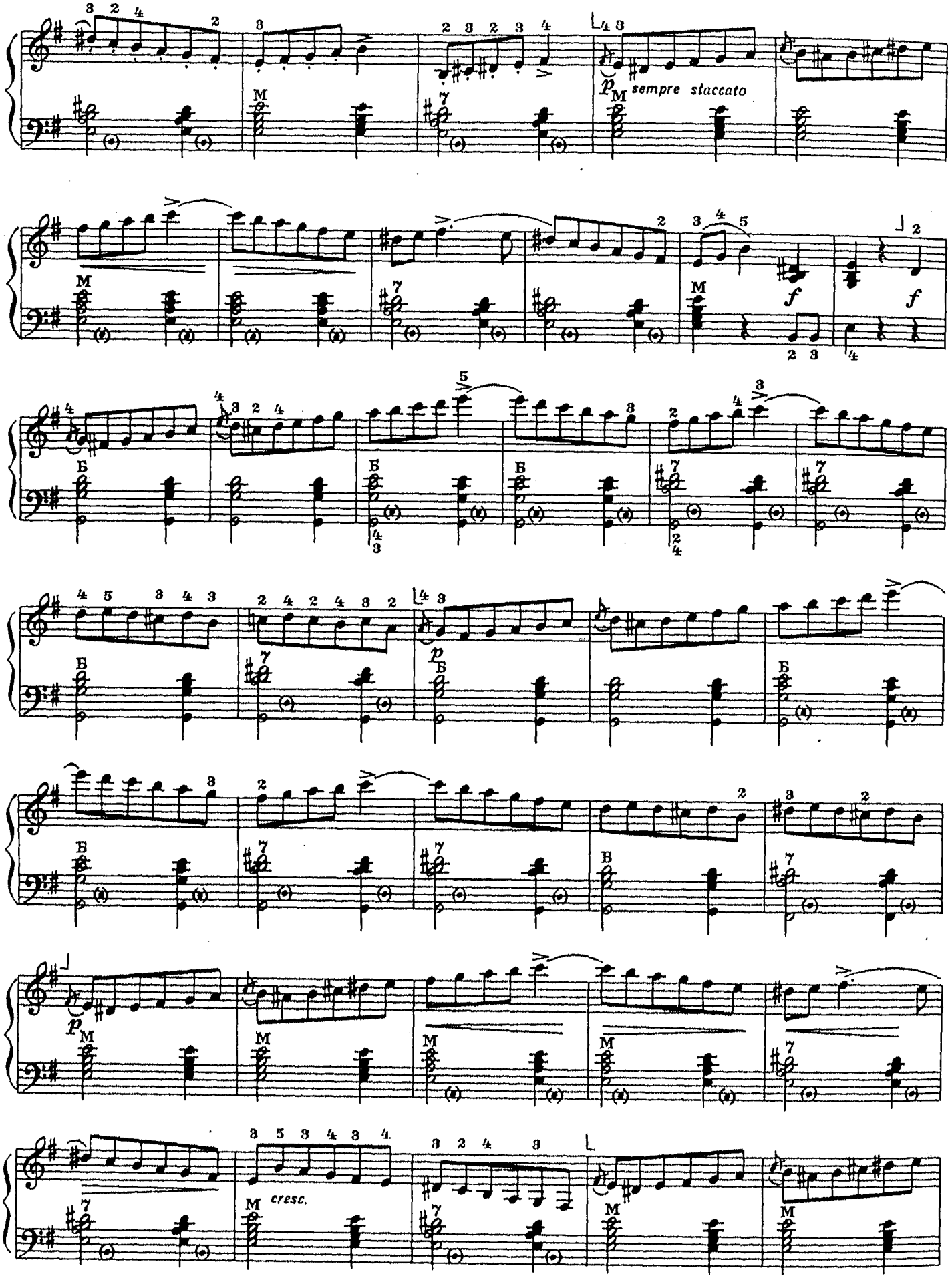


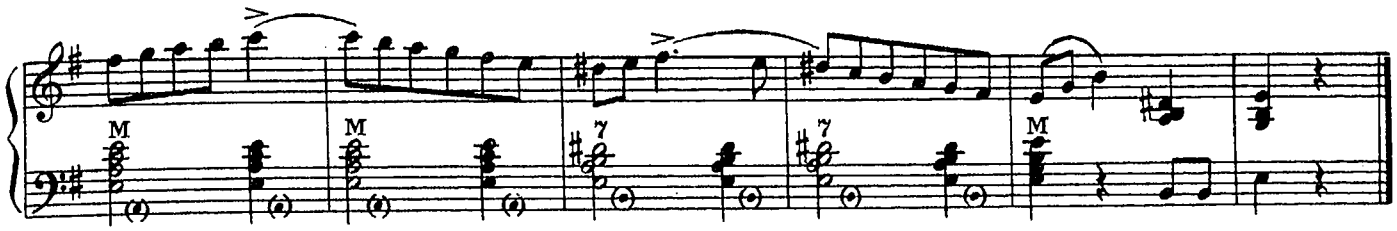
199. ЭТЮД

А. БЕРТИНИ



с 5100 к


p
sempre staccato
f
f
p
cresc.

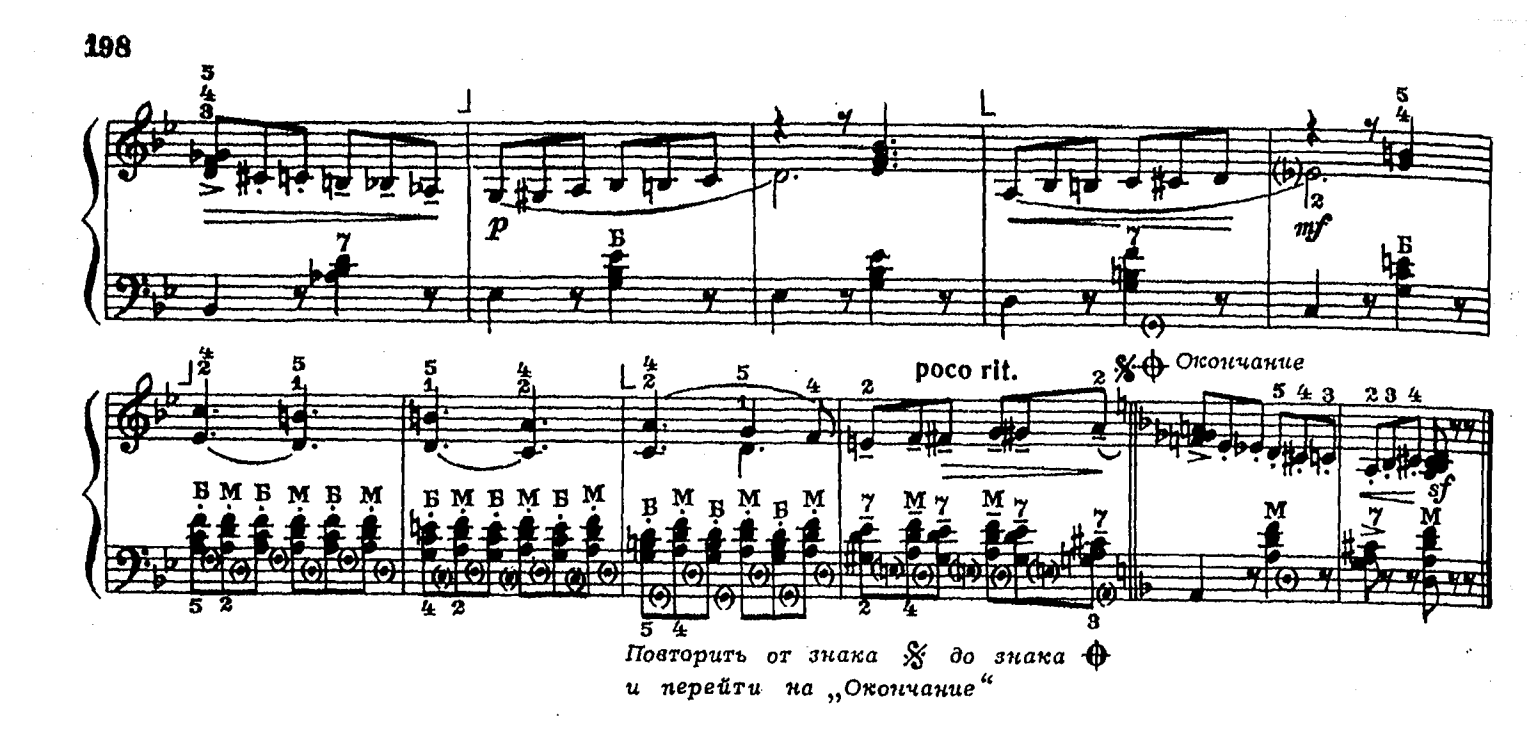


200. ХРОМАТИЧЕСКИЙ ЭТЮД

Ю. АКИМОВ

Allegretto [Оживленно]

mp mf f poco rit. Tranquillo p mf



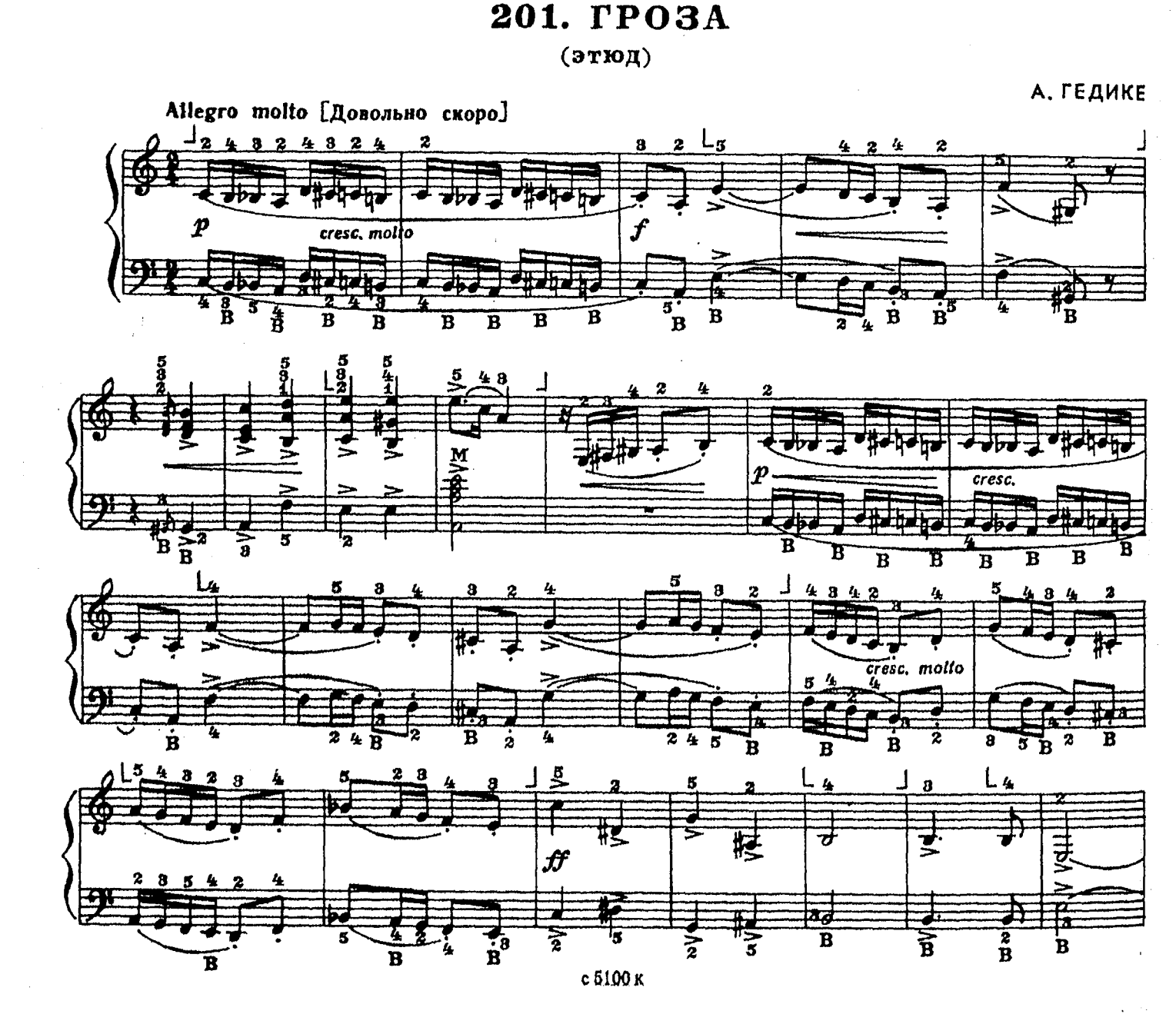
Повторить от знака 𝄋 до знака ⊕ и перейти на „Окончание“

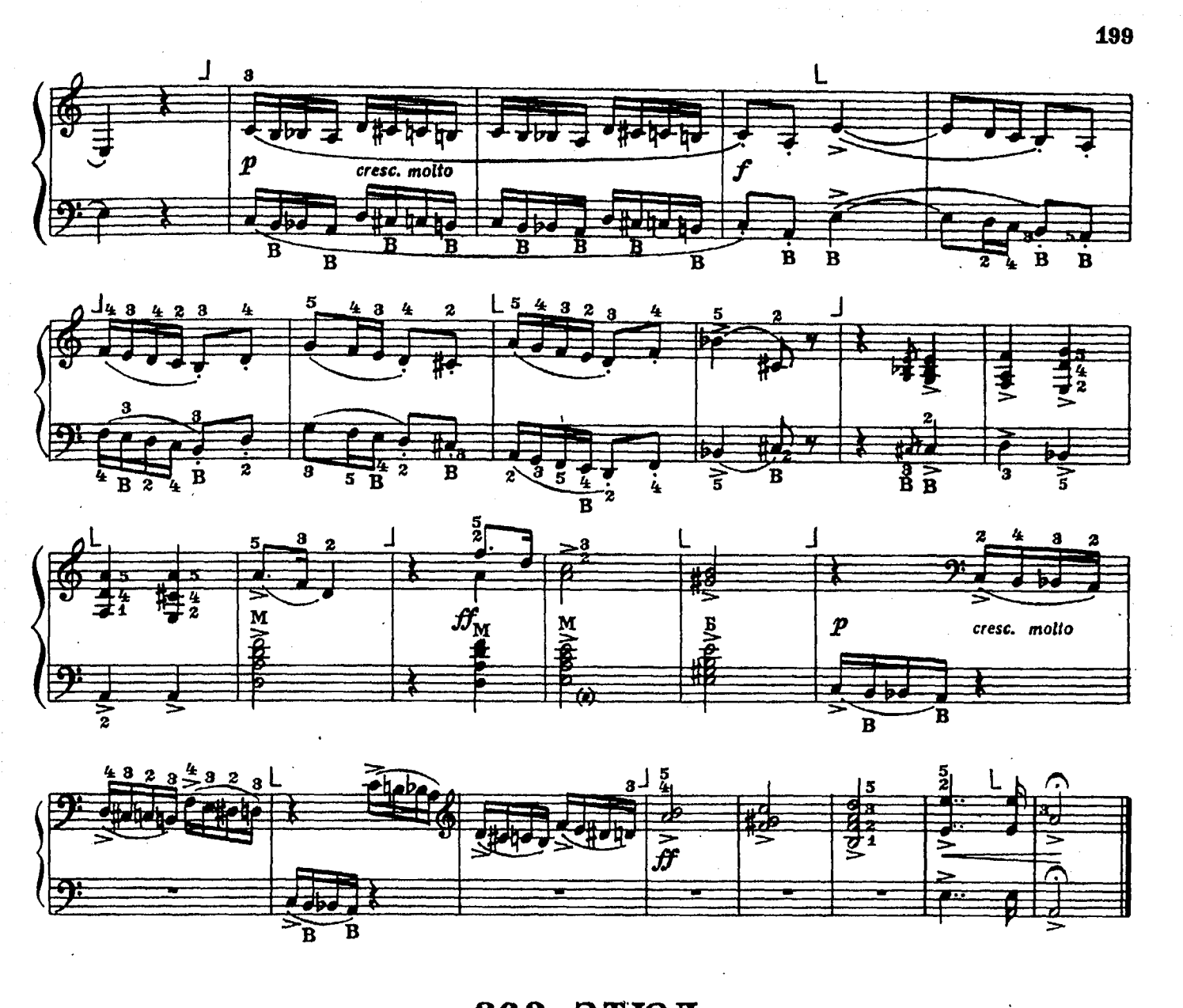
201. ГРОЗА

(этюд)

А. ГЕДИКЕ

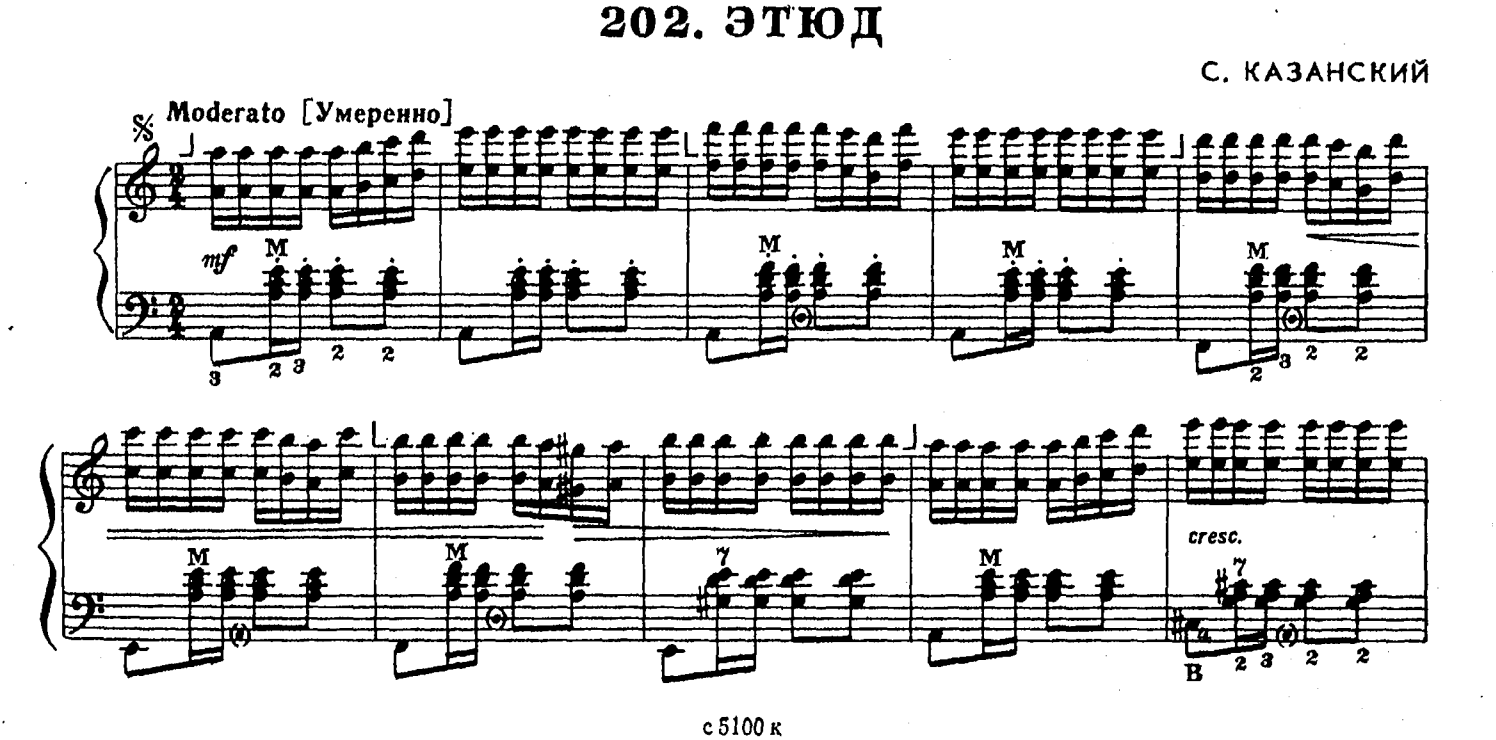
Allegro molto [Довольно скоро]

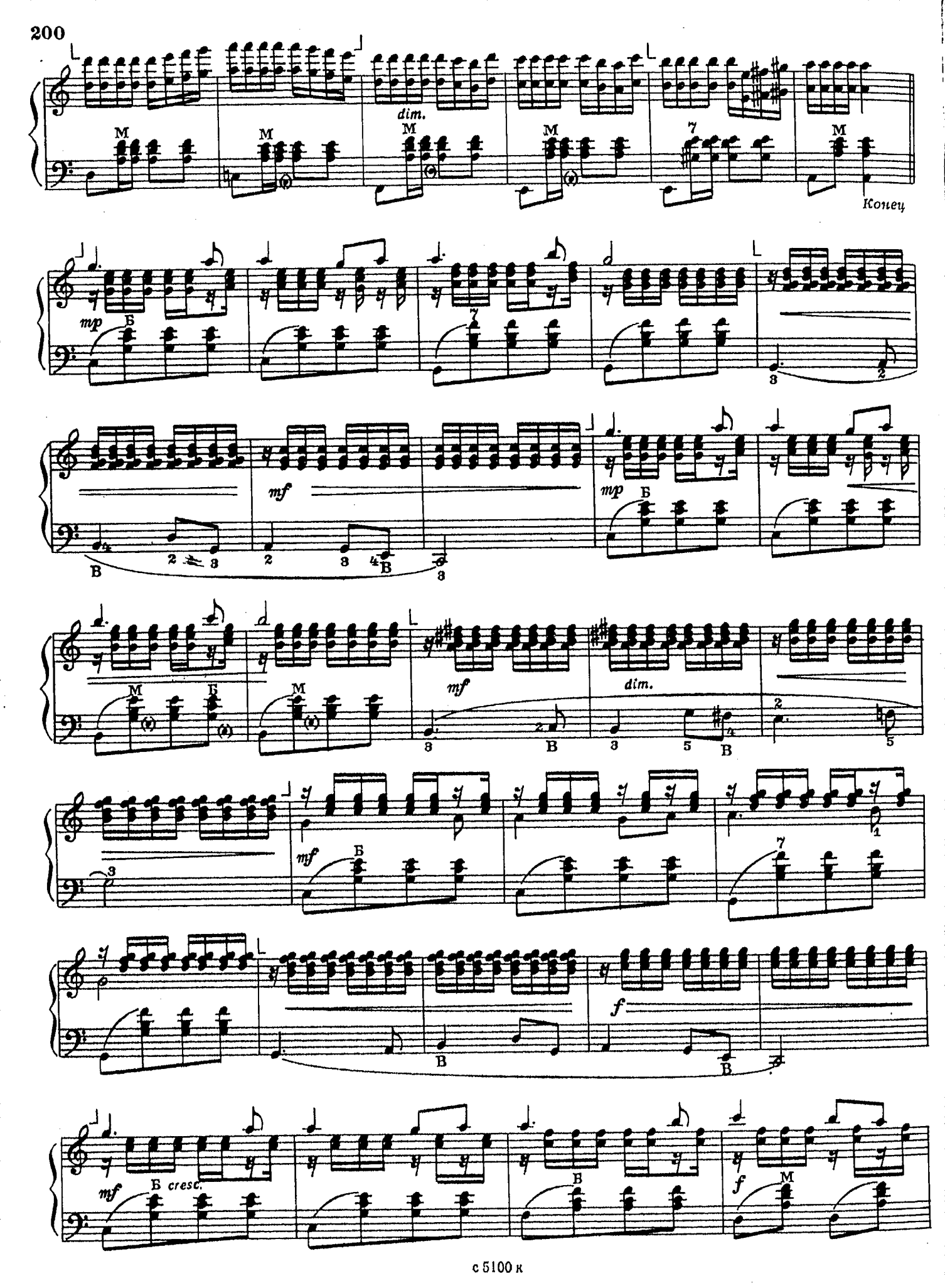


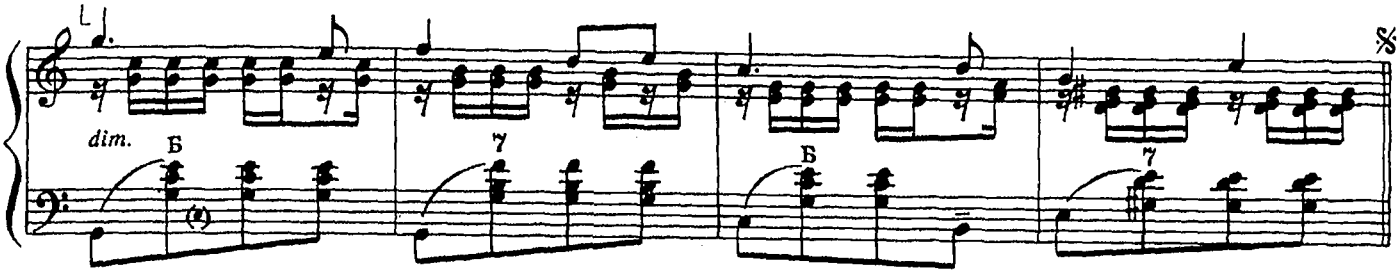


202. ЭТЮД

С. КАЗАНСКИЙ




dim.
Конец
mp
mf
dim.
f
mf cresc.



Повторить с начала до слова „Конец“

ГОТОВО-ВЫБОРНЫЙ БАЯН

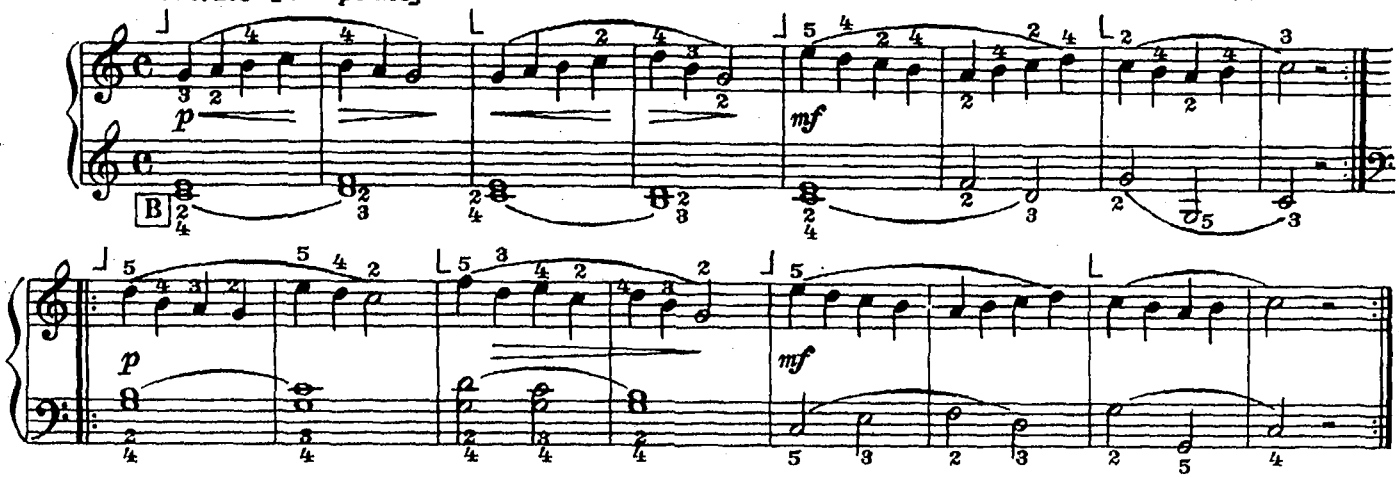
203. ПЕРВЫЕ ЧЕТЫРЕ УРОКА

(этюды)

I.

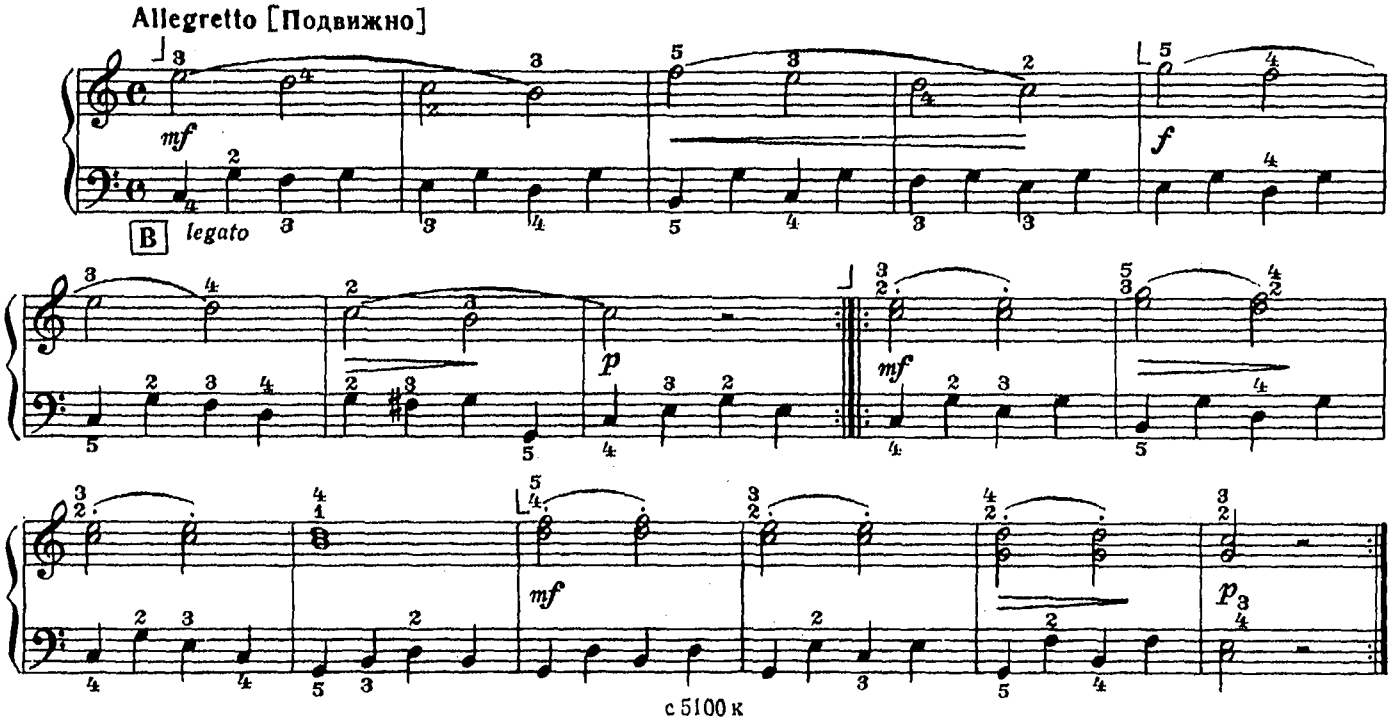
Moderato [Умеренно]

А. ДИАБЕЛЛИ



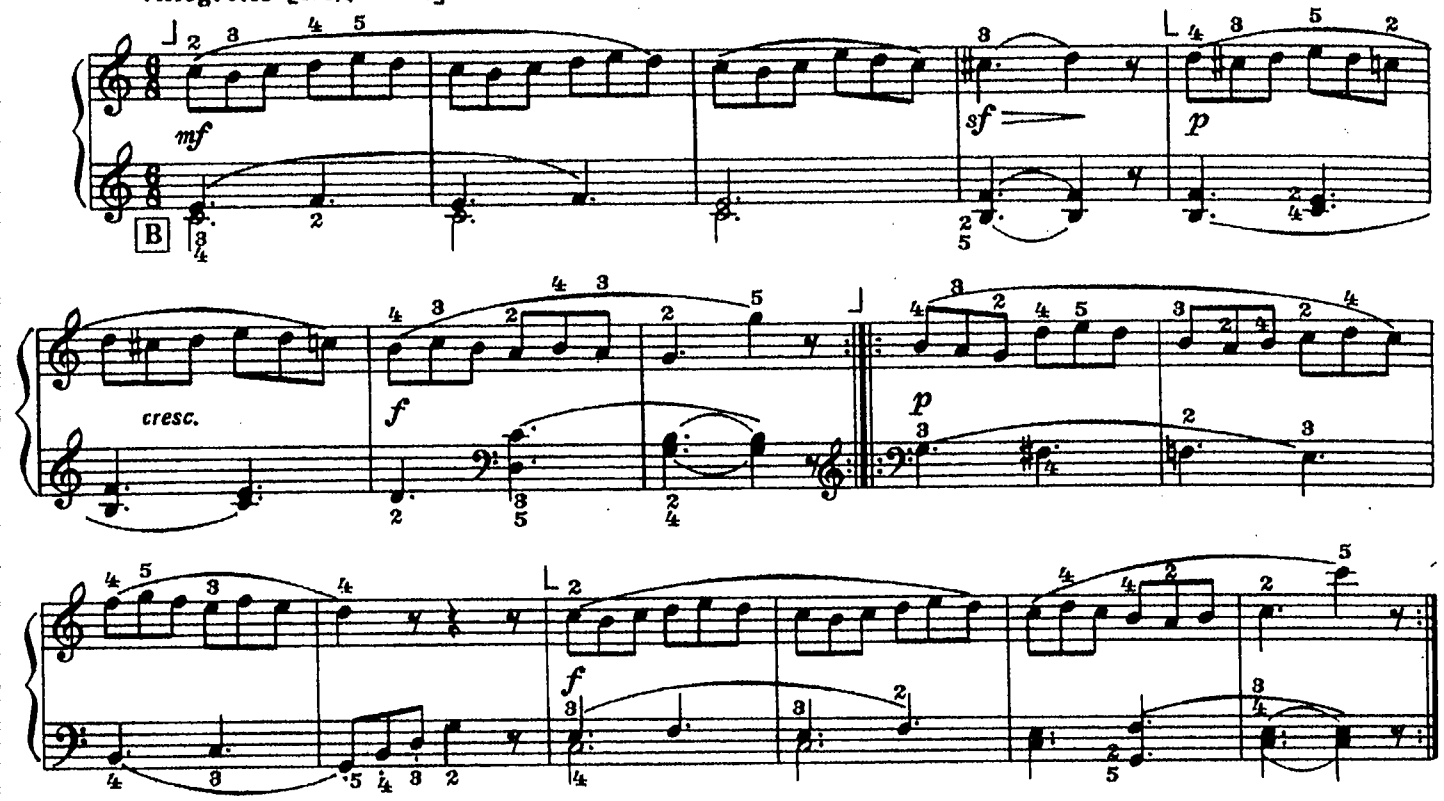
II.

Allegretto [Подвижно]



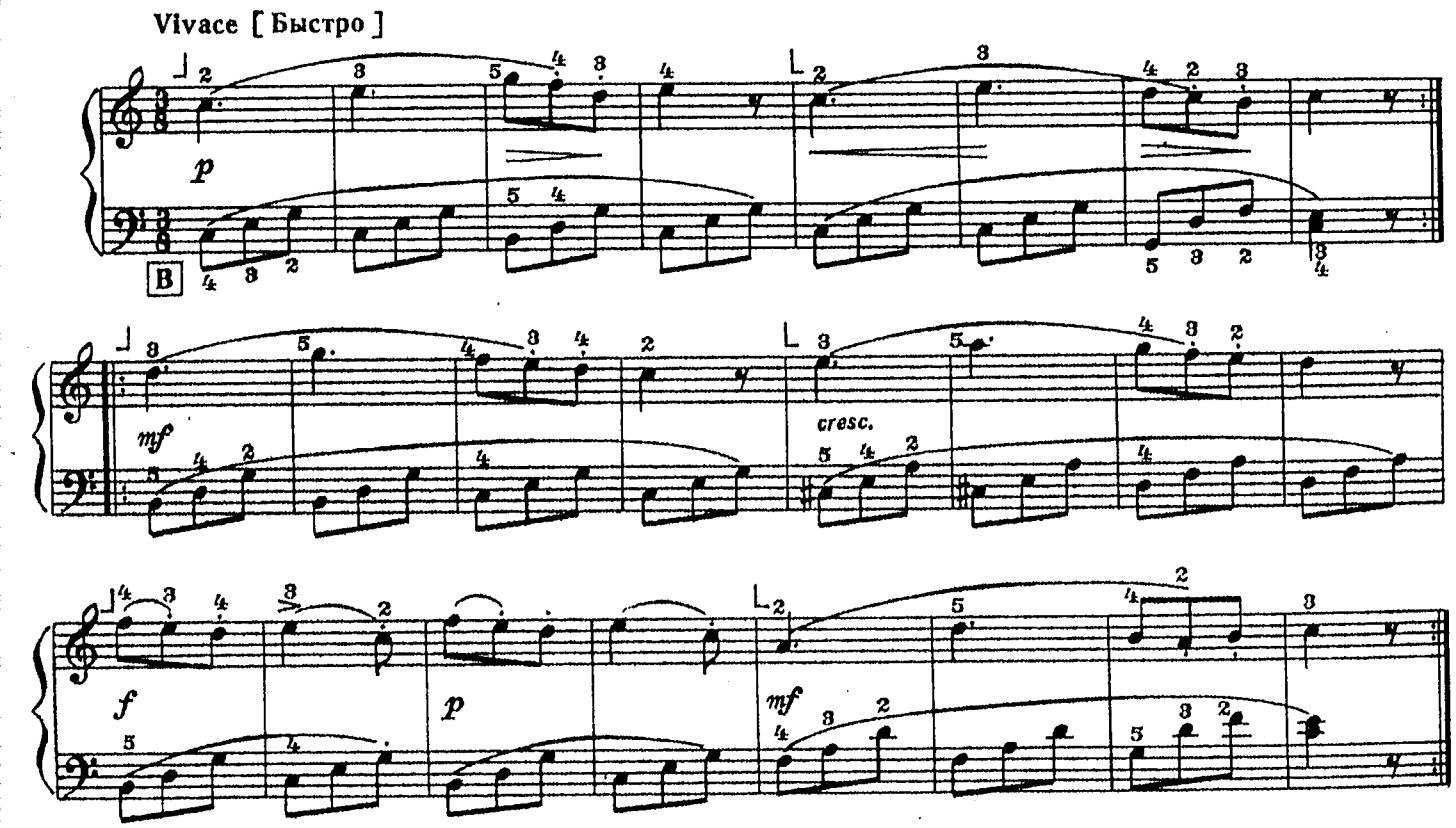
III.

Allegretto [Подвижно]



IV.

Vivace [Быстро]

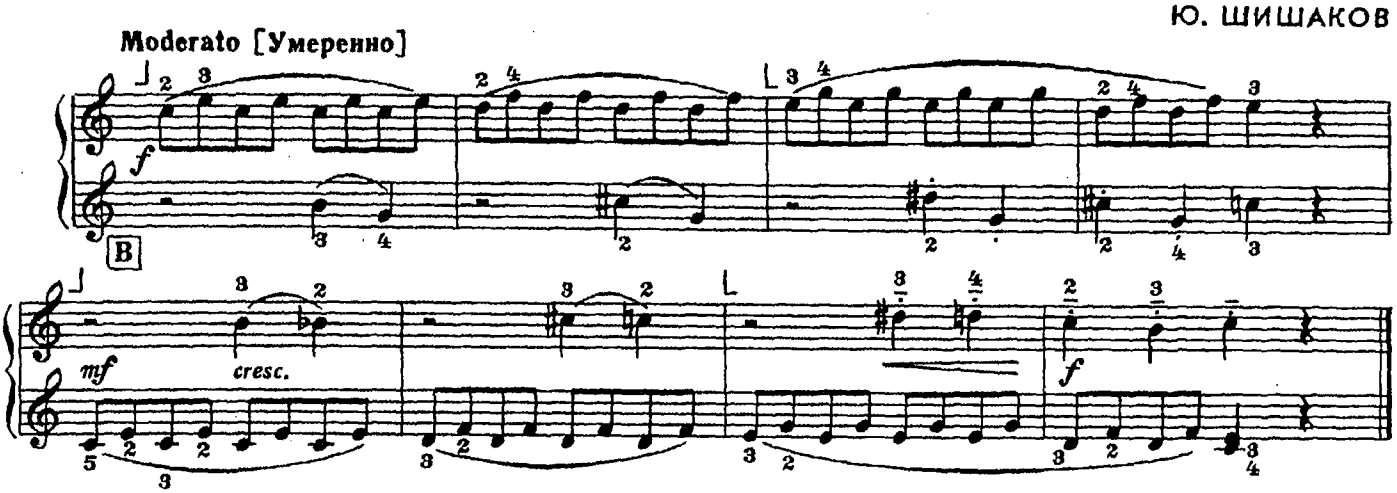


204. ЭТЮД

до мажор

Ю. ШИШАКОВ

Moderato [Умеренно]

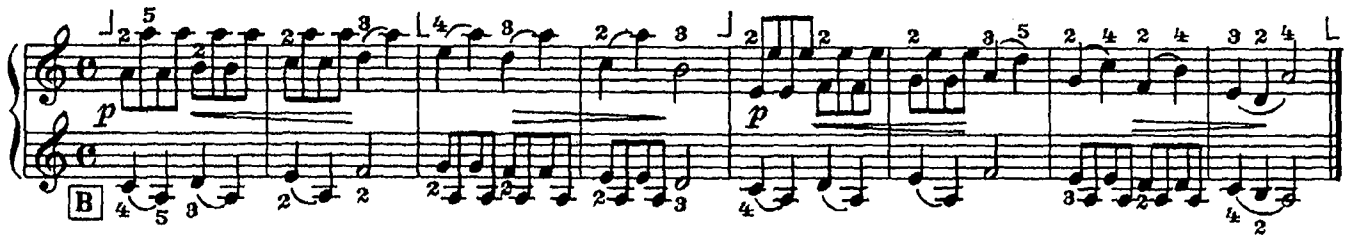


205. ЭТЮД

ля минор

Ю. ШИШАКОВ

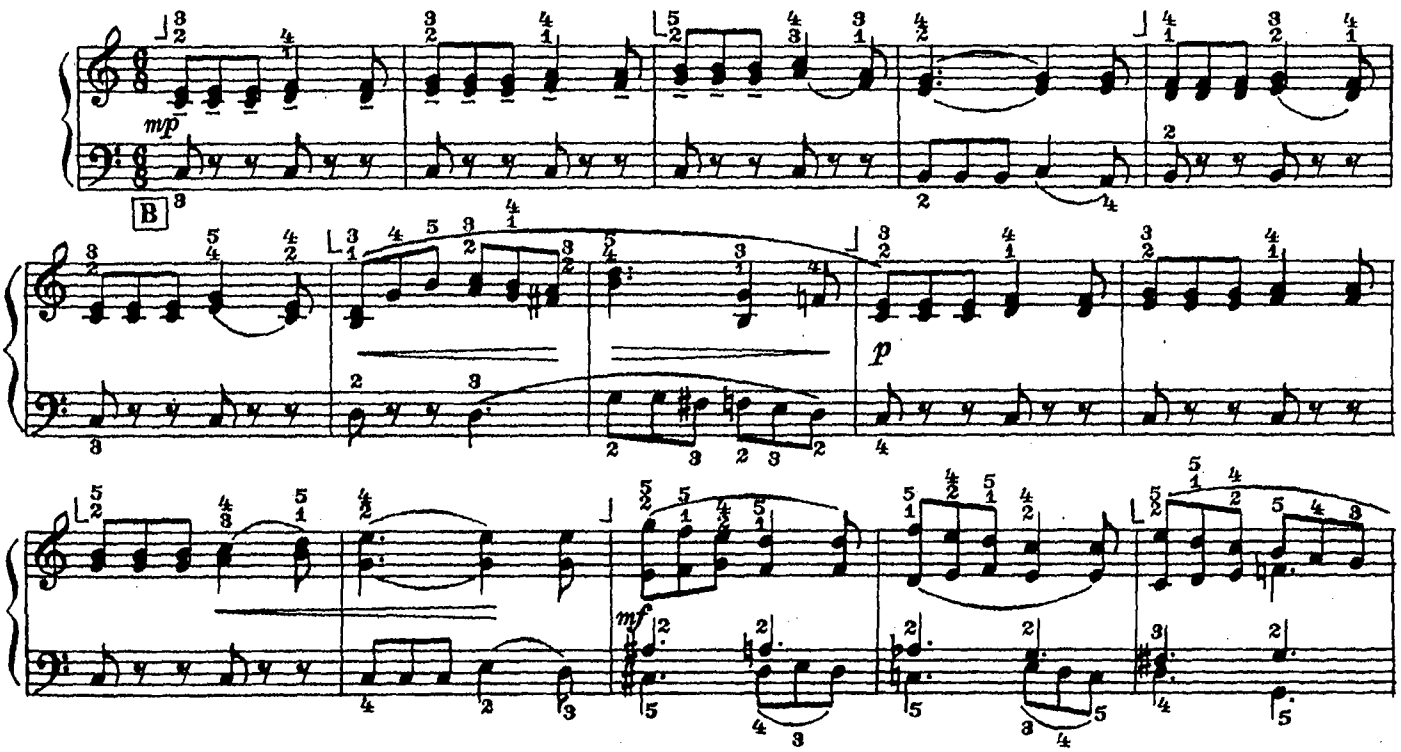
Moderato [Умеренно]

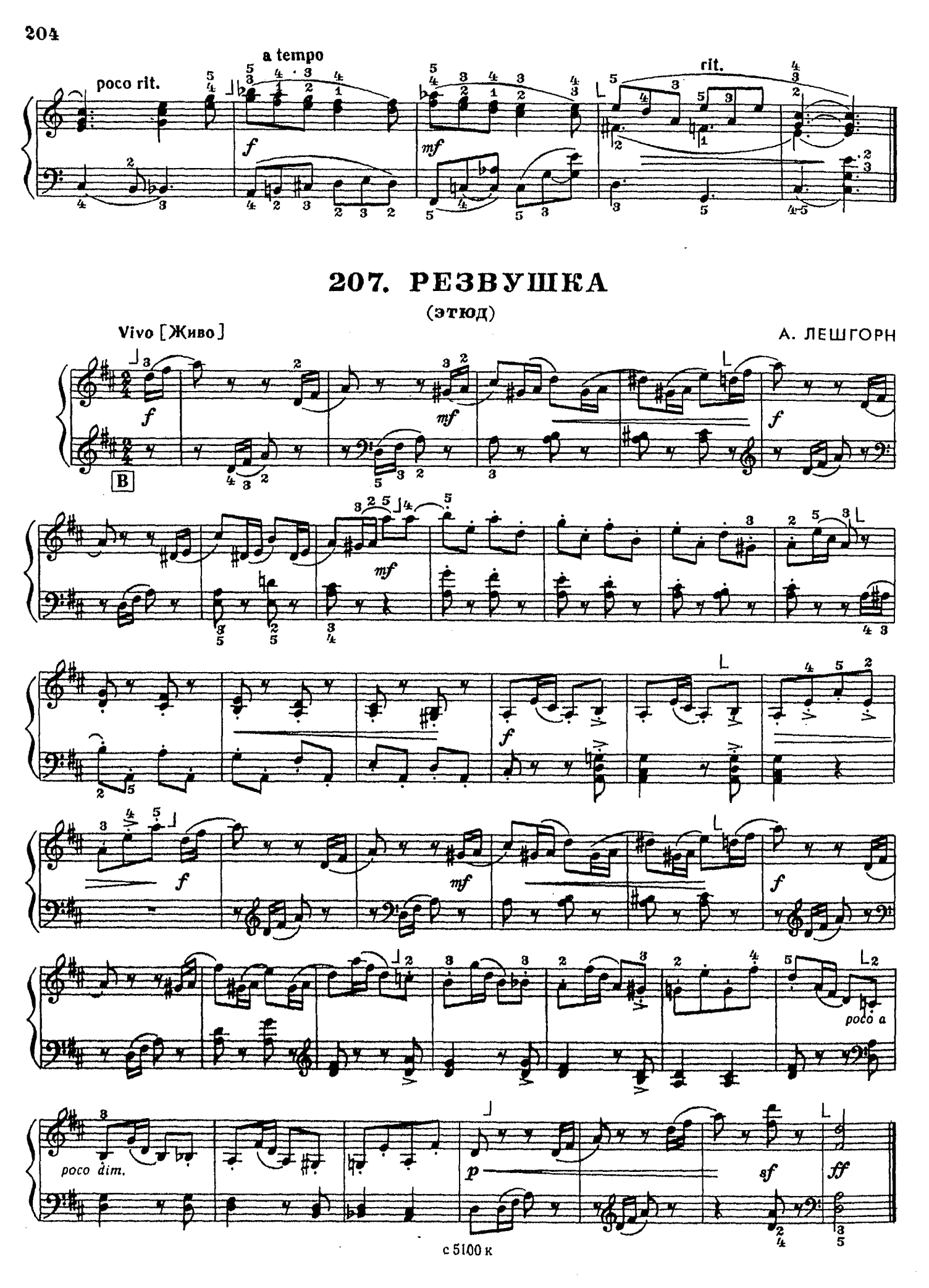


206. ЭТЮД №2

Н. РИЗОЛЬ

Moderato [Умеренно]





207. РЕЗВУШКА

(этюд)

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 2
Введение 3

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ ДЛЯ ПЕДАГОГА

1. Первоначальное освоение инструмента в процессе игры по слуху 4
2. Посадка баяниста. Постановка инструмента . 16
3. Положение рук 17
4. Работа над техникой. Аппликатура . . . 23
5. О культуре звука 33
6. Работа над произведением 35
7. Формы и методы работы с учеником . . 37
Рекомендуемая литература 38

НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ

1. Нотная запись. Скрипичный ключ . . . 39
2. Описание инструмента 41
3. Рука исполнителя. Аппликатура 42
4. Расположение основных звуков на правой клавиатуре 42
5. Длительность звука 45
6. Такт и его размер 46
7. Паузы 47
8. Увеличение длительности звуков и пауз . . 47
9. Басовый ключ 47
10. Левая клавиатура. Выборный звукоряд . . 48
11. Басовые ряды левой клавиатуры 49
12. Готовые аккорды левой клавиатуры . . . 50
13. Знаки альтерации. Полутон. Тон . . . 52
14. Гаммы и особенности их расположения на клавиатурах 55
15. Аппликатура в гаммах и арпеджио . . . 58
16. Схемы клавиатур 65
17. Итальянские термины 68
18. Буквенное обозначение звуков и тональностей 68

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ

I. ПЕСНИ И ПЬЕСЫ ДЛЯ ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО ОСВОЕНИЯ ИНСТРУМЕНТА

1. *У кота.* Русская народная песня 71
2. *Баю-бай.* Детская песенка 71
3. *А мы просо сеяли.* Русская народная песня 71
4. *Лети, воробушек.* Украинская народная песня 71
5. *Как под горкой, под горой.* Русская народная песня 72
6. *Василек.* Детская песенка 72
7. *На зеленом лугу.* Украинская народная песня 72
8. *Стоит орешина кудрявая.* Русская народная песня 72
9. *Латышская народная песня* 72
10. *Ходила младешенька по борочку.* Русская народная песня 72
11. *Ой, есть в лесу калина.* Белорусская народная песня 73
12. *Котик.* Детская песенка 73
13. *Белорусская народная песня* 73

Готовый баян

14. *Пастушок.* Детская песенка 73
15. *Как на зорьке, на зорюшке.* Русская народная песня 73
16. *При долинушке калинушка стоит.* Русская народная песня 74
17. *Заинька.* Русская народная песня . . . 74
18. А. Штогаренко. *Песня* 74
19. *Уж я золото хороню.* Русская народная песня 74
20. С. Майкапар. *Первые шаги* 75
21. Д. Кабалевский. *Маленькая полька* . . . 75
22. *Белочка.* Русская народная песня . . . 75
23. Д. Кабалевский. *Песенка* 75
24. А. Филиппенко. *Праздничная* 76
25. А. Руббах. *Зайка* 76
26. *Степь да степь кругом.* Русская народная песня 76
27. *Ах, во саду, саду.* Русская народная песня 76
28. *Во кузнице.* Русская народная песня . . 77
29. В. Моцарт. *Азбука* 77
30. *Сеял мужик просо.* Украинская народная песня 77
31. *Полянка.* Русская народная песня . . . 78
32. В. Калинников. *Тень-тень* 78
33. *Как у нас во садочке.* Русская народная песня 78
34. *Я на горку шла.* Русская народная песня . 79
35. М. Глинка. *Хор крестьянок* из оперы «Иван Сусанин» 79
36. Б. Барток. *Венгерская народная песня* . . 79

с 5100 к

37. В. Калинников. *Журавель* 79
38. *Я пойду ли, молоденька.* Русская народная песня 80
39. *Как в лесу, лесу, лесочке.* Русская народная песня 80
40. *Тропинка.* Русская народная песня . . . 80
41. *Соловейко.* Украинская народная песня . . 80
42. Д. Кабалевский. *Про Петю* 81
43. *Ты поди, моя коровушка, домой.* Русская народная песня 81
44. *Отдавали молоду.* Русская народная песня . 81
45. *Савка и Гришка.* Белорусская народная песня 81
46. Д. Кабалевский. *Марш* 82
47. *Ай, на горе мы пиво варили.* Русская народная песня 82
48. *Ходила младешенька по борочку.* Русская народная песня 82
49. *Подоляночка.* Украинская народная песня . 82
50. А. Гурилев. *Песенка* 83
51. *Во лузях.* Русская народная песня . . . 83
52. Т. Хренников. *Песня девушек* из оперы «В бурю» 83
53. *Как вечор тоска нападала.* Русская народная песня 84
54. А. Филиппенко. *Песня о великом Ленине* . 84
55. *Заиграй, моя волынка.* Русская народная песня 84
56. *Бандура.* Украинская народная песня . . 85
57. *Лебедушка.* Русская народная песня . . 85
58. *Девицы-красавицы.* Русская народная песня 85
59. *Куманечек.* Русская народная песня . . . 86
60. *Пойду ль я, выйду ль я.* Русская народная песня 86

Готово-выборный баян

61. Т. Попатенко. *За грибами* 86
62. М. Иорданский. *Голубые санки* 86
63. М. Красев. *На льду* 86
64. Ан. Александров. *Зима* 87
65. *Там за речкой, там за перевалом.* Русская народная песня 87
66. Л. Книппер. *Раз морозною зимой* . . . 87
67. *Заинька.* Русская народная песня . . . 87
68. Н. Потоловский. *Охотник и зайка* . . . 88
69. *Насмешливая кукушка.* Австрийская народная песня 88
70. *Веселые гуси.* Украинская народная песня . 88
71. М. Красев. *Конь* 89
72. А. Филиппенко. *Цыплятки* 89
73. А. Аренский. *Журавель* 89
74. *На горе, горе.* Украинская народная песня. Обработка Н. Лысенко 89
75. *Селезень.* Русская народная песня . . . 90
76. *Птичка.* Детская песенка 90
77. *Украинская народная песня* 90
78. *Уж как во поле нивушка.* Белорусская народная песня 91
79. В. Цытович. *Пушистая песенка Винни-Пуха* 91
80. *Ах вы, сени, мои сени.* Русская народная песня 91
81. *Землюшка-чернозем.* Русская народная песня 91
82. *На горе стоит верба.* Русская народная песня 91
83. Б. Барток. *Три мелодии в унисон* . . . 92
84. Ю. Слонов. *Три пьесы* 92
85. *Ой, лопнул обруч.* Украинская народная песня 93

II. НАРОДНЫЕ ПЕСНИ И ТАНЦЫ

Готовый баян

86. *Как по полю, полю.* Русская народная песня 94
87. *Снежок идет, метель метет.* Украинская народная песня 94
88. *Уж ты, коваль, ковалечек.* Русская народная песня 95
89. *Ах ты, береза.* Русская народная песня . . 95
90. *Выйду ль я на реченьку.* Русская народная песня 96
91. *Во саду ли, в огороде.* Русская народная песня 96
92. *Ах, улица, улица широкая.* Русская народная песня 97
93. *Перевоз Дуня держала.* Русская народная песня 97
94. *Вдоль да по речке.* Русская народная песня 98
95. *Ой, під вишнею.* Украинская народная песня 99
96. *Белорусская полька* 99
97. *Ай, во поле липонька.* Русская народная песня 99
98. *Доля.* Украинская народная песня . . . 100
99. *Чом, чом не прийшов.* Украинская народная песня 100
100. *Как пойду я на быструю речку.* Русская народная песня 101
101. *Ты, канава.* Русская народная песня. Обработка Аз. Иванова 101
102. *Как под яблонькой.* Русская народная песня 102
103. *Не пора ли нам, ребята.* Русская народная песня. Обработка Ю. Акимова 102
104. *Я в садочке была.* Русская народная песня. Обработка П. Лондонова 103
105. *На Ермишке малахай.* Русская народная песня. Обработка Ю. Акимова 104
106. *С горки камушек катился.* Русская народная песня. Обработка А. Талакина 105
107. *За рекою, за быстрою.* Русская народная песня. Обработка Ю. Акимова 105
108. *Ой, за гаєм, гаєм.* Украинская народная песня. Обработка Н. Ризоля 106
109. *Лучинушка.* Русская народная песня. Обработка А. Талакина 107
110. *Во лесочке комарочков много уродилося.* Русская народная песня. Обработка А. Суханова 109
111. *Плещут холодные волны.* Русская народная песня. Обработка П. Лондонова 110

Готово-выборный баян

112. *Заплетися, плетень.* Русская народная песня. Обработка Ю. Акимова 111
113. *Ивушка.* Русская народная песня . . . 111
114. *Ніч яка місячна.* Украинская народная песня. Обработка Н. Ризоля 112
115. *Ой, возле сада реченька.* Белорусская народная песня. Обработка А. Талакина . . . 112
116. *Вдоль по Питерской.* Русская народная песня. Обработка А. Шалаева 113

с 5100 к

III. ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУССКИХ, СОВЕТСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Готовый баян

117. Н. Римский-Корсаков. *Хоровод* из оперы «Снегурочка» 118
118. Ю. Шишаков. *Эхо* 118
119. М. Мусоргский. *Поздно вечером сидела.* Хор из оперы «Хованщина» 119
120. А. Гурилев. *Песня ямщика* 119
121. М. Глинка. *Полька* 120
122. Л. Бетховен. *Танец* 120
123. А. Варламов. *Вдоль по улице метелица метет* 121
124. М. Глинка. *Жаворонок* 122
125. А. Гедике. *Веселая песня* 123
126. М. Глинка. *Ходит ветер у ворот* 123
127. Э. Григ. *Менуэт* 124
128. Д. Шостакович. *Танец* из Балетной сюиты . 124
129. Ф. Шуберт. *Форель* 125
130. П. Чайковский. *Итальянская песенка* . . . 126
131. Т. Хренников. *Токкатина* 127
132. Г. Шендерев. *Колыбельная* 127
133. Д. Кабалевский. *Вальс* 128
134. Г. Свиридов. *Парень с гармошкой* . . . 128
135. К. Вебер. *Хор охотников* из оперы «Волшебный стрелок» 130
136. А. Гречанинов. *Необычайное происшествие* . 131
137. К. Мясков. *Озорные мальчишки* из сюиты «Алые паруса» 132
138. П. Чайковский. *Неаполитанская песенка* . . 133

Готово-выборный баян

139. М. Магиденко. *Пионерский марш* 134
140. В. Власов. *Две пьесы* 134
141. Д. Кабалевский. *Ежик* 135
142. С. Майкапар. *Осенью* 135
143. Ф. Куперен. *Кукушка* 136
144. А. Хачатурян. *Андантино* 136
145. Д. Шостакович. *Марш* 137
146. Ж. Массне. *Элегия* 138
147. Р. Шуман. *Веселый крестьянин, возвращающийся с работы* 139
148. П. Чайковский. *Сладкая греза* 140

IV. ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ

Готовый баян

149. А. Корелли. *Сарабанда* 141
150. Б. Барток. *Диалог* 142
151. Ю. Акимов. *Полифоническая пьеса* . . . 142
152. Г. Гендель. *Сарабанда* 142
153. И. С. Бах. *Менуэт* 143
154. Ю. Акимов. *Вечереет* 144
155. И. С. Бах. *Лярго* 145

Готово-выборный баян

156. *Со вьюном я хожу.* Русская народная песня 146
157. Т. Хренников. *Осенью* 146
158. Г. Телеман. *Гавот* 146
159. Т. Хренников. *Поют партизаны* 147
160. *Перепелочка.* Белорусская народная песня. Обработка А. Флярковского 147
161. Л. Моцарт. *Менуэт* 147
162. И. Гайдн. *Менуэт* 148
163. П. Лондонов. *Собралися во кружок* . . . 148
164. *Кума.* Русская народная песня. Обработка Ан. Александрова 149
165. И. С. Бах. *Менуэт* 150
166. В. Моцарт. *Аллегро* 150
167. А. Гедике. *Фугато* 151
168. И. С. Бах. *Маленькая прелюдия* 151
169. Ю. Шишаков. *Инвенция* 152
170. Ю. Шишаков. *Дуэт рожков* 153
171. И. Болдырев. *Две инвенции* 153
172. С. Майкапар. *Прелюдия и фугетта* . . . 156

V. СОНАТИНЫ, РОНДО, ВАРИАЦИИ

Готовый баян

173. Т. Хаслингер. *Сонатина* 158
174. А. Диабелли. *Рондо* 159
175. Г. Гендель. *Чакона* 160
176. В. Моцарт. *Вариации* на тему из оперы «Волшебная флейта» 161
177. Д. Кабалевский. *Рондо-марш* 162
178. Ю. Акимов. *Рондо-скерцо* 164

Готово-выборный баян

179. Ф. Кулау. *Вариации* 166
180. Л. Бетховен. *Сонатина* 167
181. Л. Бетховен. *Рондо* 170
182. И. Яшкевич. *Пионерская сонатина* . . . 172
183. И. Болдырев. *Сонатина* 175
184. Ю. Шишаков. *Сонатина № 2* 177
185. П. Лондонов. *Сонатина* ля-бемоль мажор . 183

VI. ЭТЮДЫ

Готовый баян

186. А. Талакин. *Этюд до мажор* 186
187. Г. Беренс. *Шведский танец* (этюд) . . . 186
188. Б. Барток. *Этюд* 187
189. Ю. Акимов. *Этюд ля минор* 187
190. В. Мотов. *Птичка* (этюд) 187
191. А. Судариков. *Этюд-песня* 188
192. А. Судариков. *Танец белых клавиш* (этюд) . 189
193. Н. Ризоль. *Этюд № 1* 189
194. И. Яшкевич. *Этюд ре мажор* 190
195. А. Холминов. *Этюд* 191
196. И. Яшкевич. *Полиритмический этюд* . . . 192
197. А. Талакин. *Октавный этюд* 193
198. Л. Шитте. *Танец гномов* (этюд) 194
199. А. Бертини. *Этюд* 195
200. Ю. Акимов. *Хроматический этюд* 197
201. А. Гедике. *Гроза* (этюд) 198
202. С. Казанский. *Этюд* 199

Готово-выборный баян

203. А. Диабелли. *Первые четыре урока* (этюды) 201
204. Ю. Шишаков. *Этюд до мажор* 203
205. Ю. Шишаков. *Этюд ля минор* 203
206. Н. Ризоль. *Этюд № 2* 203
207. А. Лешгорн. *Резвушка* (этюд) 204

с 5100 к

ИБ № 1900

ЮРИЙ ТИМОФЕЕВИЧ АКИМОВ
ШКОЛА ИГРЫ НА БАЯНЕ
Переиздание

Редактор А. Заборный. Лит. редактор Л. Тихомирова. Художник В. Байков. Худож. редактор Е. Гордиенко. Техн. редактор А. Агафонова. Корректоры М. Ефименко и Э. Юровская. Подп. к печ. 11.02. 83. Форм. бум. 60x90 1/8. Бумага офсетная № 2. Печать офсетная. Печ. л. 26,0. Уч.-изд. л. 24,8. Тираж 90000 экз. (1-й з-д 1 – 25. 000 экз.). Изд. № 5100. Зак. 297. Цена 2 р. 40 к. Всесоюзное издательство "Советский композитор", 103006, Москва К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14 – 12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.